

كتابات
نقدية
117

وجهة النظر فى روايات الأصوات العربية فى مصر

د. محمد نجيب التلاوى



إهداء ٢٠٠٧

**الدكتور / عاطف رمضان دياب
جمهورية مصر العربية**



وجهة النظر في روايات الأصوات العربية في مصر

د. محمد نجيب التلاوي

ديسمبر

2001

الهيئة العامة لقصور الثقافة
كتابات نقدية - شهرية (117)

ديسمبر ٢٠٠١

التدقيق اللغوي : محمد عامر فاضل

رئيس مجلس الإدارة
د. فوزى فهمى

أمين عام النشر
محمد السيد عيد

الإشراف العام
فكرى النقاش

كتاب نفدي
117

وجهة النظر في روايات الأصوات
العربية في مصر

د. محمد نجيب التلاوي

رئيس التحرير

د. مجدي توفيق

مدير التحرير

رضا العربي

سكرتير التحرير

نانسي سمير

المراسلات : باسم مدير التحرير على العنوان التالي
١٦ أش أمين سامي - القصر العيني - رقم بريدي : ١١٥٦١

مقدمة

(وجهة النظر) منطقة غير مأهولة في دراساتنا النقدية العربية المعاصرة، على الرغم من كثرة الدراسات التطبيقية الأوربية التي استعانت بـ (وجهة النظر) في وقت باكر من هذا القرن ، ويبدو أن البعض قد اعتقد أن (وجهة النظر) محض اصطلاح ، فغابت (وجهة النظر) عن دراساتنا اللهم إلا دراسة قصيرة للدكتورة إنجيل بطرس^(١) .. واكتفت فيها بتاريخ (وجهة النظر) في مطلع هذا القرن في الأدب الإنجليزي.. ثم كان تطبيقها مجرد محاولة تفسيرية^(٢) لإبراز إمكانية استخدام (وجهة النظر) في النقد التيقى. وكان علينا أن نتابع تطور (وجهة النظر) في النقد الأوربي بصفة عامة، ولاسيما بعد الدراسات النظرية العديدة للخطاب الروائى وبخاصة بعد الستينيات من هذا القرن، ولنرصد بدائل المصطلح، وحجم إفادته للمسار الروائى....

ومن ناحية أخرى فـ (رواية الأصوات العربية) لم تحظ بدراسة نقدية مستقلة تبرز حجم تبعيتها لـ (ديستوفسكى) أو حجم استقلالها وخصوصيتها الإبداعية ، وهل كانت الممارسة الإبداعية العربية لرواية الأصوات مجرد بعث ديستوفسكى أو محض تجديد حدائى؟.

ومن هنا رأيت أن دراسة (رواية الأصوات العربية) أمر لازم

(١) الدراسة قدمت عام ١٩٨٢ ونشرت أولا في (لصول) ثم أعيد طبعها في كتابها (دراسات في الرواية العربية) ١٩٨٧م / بداية من ص ٩٠ .

(٢) طبقت على روايات قليلة دوغما رابط مقنع بين هذه الروايات على أى مستوى ... راجع ص ١١٣ من المرجع السابق .

ومهم، إلا أننى اقتصرت فى التطبيق على دراسة رواية الأصوات العربية فى مصر - فقط - لكثرة ما وقعت عليه من روايات أصوات فى الشام والمغرب العربى والكويت أيضا... وكانت الروايات المصرية قد بلغت عشر روايات انفردت بالجانب التطبيقى من هذه الدراسة ، وتركت الروايات العربية الأخرى لى أو لغيرى من الباحثين ليتم بها ما بدأته فى هذا البحث.

وكان من الطبيعى أن أستعين بـ (وجهة النظر) فى التطبيق، لأن (وجهة النظر) بشقيها الفنى والفكرى هى التى ستمكننا من سبر عمق (رواية الأصوات)، ولأن (وجهة النظر) بشقيها تعلن عن التماسك والتناسب بين البعدين الفنى والفكرى معا وهو المعيار العلمى القياسى المحقق لـ (القيمة الجمالية) ولاكتشاف الخصوصية البنائية لرواية الأصوات . ورواية الأصوات لم تعد مشغولة بتأكيد الثوابت القيمة فى المجتمع قدر تركيزها على إعادة توزيع الأضواء على النبرات الصوتية المتباينة بين القيم الثابتة والأخرى المتحولة فى المجتمع ، وهو أمر استتبع طريقة بنائية خاصة تتأبى على البطولة الفردية والنهاية المحددة ...

ولما كانت (رواية الأصوات) تسعى لإثبات قدرة غيرية للروائى ، فكانت هى الأنسب للتطبيق مع (وجهة النظر) ، لأن القدرة الغيرية لاختفاء الروائى كانت الأساس الأول لطموحات (وجهة النظر) منذ مطلع هذا القرن، والتى تطورت مع نظريات وضعية الراوى والسارد فى الدراسات النقدية الحديثة . وجاءت هذه الدراسة فى قسمين ، أما القسم الأول فجاء مسبوقا بهذه المقدمة ، وعنى القسم الأول بالجانب النظرى بأبعاده (لوجهة النظر) ثم للخصوصية البنائية (لرواية الأصوات) .

أما القسم الأخير فعنى بالجانب التطبيقي ، واعتمد على روايات -
مصادر الدراسة - الأصوات العربية في مصر ، وكانت الاستعانة بـ
(وجهة النظر) ، ولذلك بدأنا بالروائي ثم الراوى فالمرؤى له وأخيرا
الأصوات.....

وهذه الدراسة تتطلع إلى هدفين ، أما الأول فهو مقدم للنقاد من
أجل التعريف بالخصوصية البنائية لرواية الأصوات لمتابعتها نقديا ، ثم
للإغراء باستخدام (وجهة النظر) في النقد التطبيقي ، لأنها الأقدر على
سبر العمق الفنى والفكرى للعمل الروائى بصفة عامة . أما الطموح
الآخر فهو موجه لإغراء المبدعين العرب برواية الأصوات.

وهذه الدراسة تلقى بالأضواء الأولى على البناء الفنى لرواية
الأصوات العربية في مصر لأن عدد روايات الأصوات قليل ، ولذلك
نطمح في المزيد من هذه النوعية الروائية مع استثمار لإمكانات
التحديث ، لتطوير مسار الرواية العربية المعاصرة ، ولتعزير تميزها
الإبداعي، قبل أن تغرق الرواية العربية في البنى السائبة أو الغموض
المفرط ، فنشكو مما يشكو منه الشعر والشعراء العرب الآن من القطيعة
القائمة بين المنتج الشعري وبين المتلقين الذين يتقلص عددهم وينقص
الآن .

والله من وراء القصد .

د. محمد نجيب التلاوى

القسم الأول : البعد التنظيري

أولاً : وجهة النظر

مدخل :

كان الفن البدائي جمعيا بطبيعته الفطرية، ولذلك انحسرت وجهة النظر في رؤية أحادية تعبر عن بعد جمعى في غيبة تنوع الفلسفات، وكبت الحريات وغلبة الأيديولوجيات. وصورة التعاون الجمعى من أجل الخير المناهض للشر هي الصورة الأليفة في الحكايات القديمة، كاليالى العربية ... وكأن هذا التعاون نوع من تناصر الضعفاء، والإنسان البدائي كان في حاجة ماسة إليه إزاء قوى الطبيعة المهددة له بالجوع أو العطش أو القتل... وكان المسافرون قد تعاطفوا مع التاجر في حكاية الليالى (التاجر والجنى).. وكل مسافر يقدم خدمة للجنى ليفدى جزءا من التاجر. حتى تخلص التاجر (الإنسان الطيب) من قبضة الجنى (الشرير)، بتعاون جمعى فطرى، جاء دوئما ترتيب، استجابة لفطرة إنسانية خيرة...

وتمددت هذه الصورة في الروايات التقليدية الأولى، فكان البطل الخير يصارع قوى الشر، ودائما يتوج بانتصارات مبهرة ترضى فضول القارئ.. وتحقق أمنياته الخيالية ... وكانت صورة الراوى العالم بكل شىء هي الأنسب لشكل البطل الأوحده، في الخط المستقيم لسرد الأحداث في روايتى الشخصية والحدث - حسب التقسيمات القديمة لأدوين موير .

وكان السروائى يتبنى وجهة نظر أحادية تنحصر للخير دائما في الروايات التقليدية الأولى التى تتحرك ببطء شديد لاسيما في ظل الأرستقراطية والطبقة الأوربية .

ولو أننا اتفقنا على أن التعبير الفني ممارسة أيديولوجية بطريقة فنية ارتبطت بوضعية حضارية معينة ، لأمكننا أن نقدر مدى ارتباط التطور الروائي بالتطور الحضارى ، ولأمكننا أن نتصور الدوافع الأساسية التى همست (هنرى جيمس Henry James) لتبنى (وجهة النظر) للعبور بفنية الأداء الروائى خطوة مهمة ... ولكن التساؤل الذى يفرض نفسه هنا هو : هل ارتبطت رغبة التجديد للأداء الروائى برغبة شخصية واجتهاد أحادى. أم ارتبطت بوضعية حضارية فى مطلع هذا القرن - فى أوربا بالتحديد؟.

عندما قال المؤرخون بأن تحول المجتمع الأوروبى من الدكتاتورية والطبقية والإقطاع إلى الحرية وبروز الطبقة البرجوازية .. قد أثر بشكل مباشر على تطور فن الرواية بخاصة كانت قناعتنا كبيرة لوجود أدلة عملية كثيرة تبرز حجم ذلك التطور ومدى انفتاح الموضوعات الجديدة التى أثرت العمل الروائى.

ويحلو للمؤرخين^(١) — (وجهة النظر) وللمتحدثين عن رواية (الأصوات) أن يعيدوا التفسير للتطور الروائى عبر وجهة النظر وعبر رواية الأصوات من خلال وضعية حضارية وأيديولوجية محددة، فيقولون: بأنه فى ظل السلطات الدكتاتورية كان الراوى العارف بكل

(١) راجع:

- الخطاب الروائى، لباحثين
- الراوى: الموقع والشكل، ليمنى العيد.
- تحليل الخطاب الروائى، لسعيد يقطين.. وجميعهم ربطوا بين وجهة النظر وبين الوضعية الحضارية والسياسية بشكل مباشر.

شيء، والمتحكم في كل شيء في الرواية قد ترادف عن قصد أو غير قصد مع الوضعية الطبقية والدكتاتورية التي أعلنت الصوت الأوحى في الحكم...

ولما زالت الطبقية والدكتاتورية، تنسم الأوريون نسائم الحرية، وكان من الطبيعي أن تقلص سلطة الراوى العارف بكل شيء لتناسب مع الوضع الجديد المفعم بالحرية والديمقراطية التي تسمح بالرأى والرأى الآخر، ومن ثم فالبحت عن وسائل فنية بديلة لإخفاء الراوى / المؤلف المتسلط كانت رغبة جماعية فرضتها طبيعة التطور، فإذا بالبطولة الفردية تختفى، وتستبدل بالأصوات أو البطولة الجمعية أو بطولة الموقف.. وذاب صوت الروائى العارف بكل شيء تحت وطأة وسخونة الموقف أو البطولة الجمعية أو تفاعل الأصوات.

وتكرر (بمعنى العيد) هذا التفسير بصوغ آخر فتقول " إن القول السردى يكتسب فنية بديمقراطيته، أى بانفتاح موقع الراوى على أصوات الشخصيات بما فيهم صوت السامع الضمنى، فيترك لهم حرية التعبير الخاص بهم، ويقدم لهم منظوقاتهم المختلفة والمتفاوتة والمتناقضة، وبذلك يكشف الفنى عن طابع سياسى عميق قوامه حرية النطق والتعبير^(١).

وإذا كنت أتفق مع التفسير الأول القائل بأثر ازدهار الطبقة البرجوازية على تطور فن الرواية بصفة عامة، إلا أننى لا أتفق مع التفسير الآخر الذى يربط نشأة (وجهة النظر) و (رواية الأصوات) بوضعية

(١) الراوى الموقع والشكل/ معنى العبد؟ ١١-١٢

أيديولوجية وتاريخية معينة لأكثر من سبب...

وأول هذه الأسباب أن فكرة التمرد على الراوى العارف بكل شيء فكرة قديمة جديدة ولم يستبتها (هنرى جيمس) للمرة الأولى فلقد سبق إليها - منذ أرسطو[#] وأفلاطون في عرض الحديث النظرى لتأسيس الفروق بين الأنواع الأدبية لاسيما بين الدراما والملحمة - آنذاك - فتعرضا لفكرة التمييز بين منطوق الراوى ومنطوق الأصوات ، وقد امتدح أرسطو اختفاء الراوى بسبب الأصوات . على الرغم من الانتماء إلى المجتمع الطبقي الحاد آنذاك .

وثانى هذه الأسباب أن (هنرى جيمس) قد سبقته - تاريخيا - مساحة كبيرة للحرية كانت كافية لاستنبات (وجهة النظر) في فترة مبكرة قبله .

وثالث هذه الأسباب أن (ديستوفسكى) مبدع رواية الأصوات قد اختفى وأتاح لأصواته الظهور ولم يكن في مجتمع يسمح بمسافة الحرية اللازمة لمثل هذا النفس الفنى الحر^(١) ومع محاذير قبضة الالتزام التى استنبت في المجتمع الروسى.

ورابع هذه الأسباب يتصل بثالثها وهو ظهور البدايات الرائدة لرواية الأصوات العربية في مصر في فترة الستينيات (حكم الفرد) حيث كتب

[#] .. وكان أرسطو يمدح القصة الموميرية التى لا يتدخل الراوى أو الشاعر فى عرض أحداثها إلا نادراً.

^(١) من المفروض أن النظام الرأسمالى هو المستنبط الطبيعى لرواية الأصوات، لأنه المناخ الملائم لاستقلالية العوامل الذاتية المتصادمة فى طموحاتها. والتناقض والتضاد سمتان أساسيتان من سمات الرأسمالية، لأنها مشلوبة بقوة إلى الواقع المقعم بالتناقضات ومثل هذا التناقض هو المولد الطبيعى للحوار والأصوات وعلى الرغم من هذا حاز ديستوفسكى الشرقى على ريادة رواية الأصوات.

(فتحي غانم) رباعيته (الرجل الذي فقد ظله) ، وكتب نجيب محفوظ روايته (ميرامار) ورواية الأصوات نموذج مثالي لتنفس الحرية واستثمارها للرأى والرأى الآخر .

إذن فربط (وجهة النظر) بوضعية تاريخية محددة أمر فيه مراجعة، وربط حرية الراوى وحجم اختفائه بمنظور اختفاء السلطة الدكتاتورية حكم فيه كثير من الإسقاط وقليل من الإنصاف، لاسيما في غيبة الأدلة الفنية ، بل إن الممارسة الإبداعية للفن الروائى عند (ديستوفسكى) وعند بعض الروائيين العرب تثبت المعنى المضاد. ومعنى ذلك أن (وجهة النظر) و (رواية الأصوات) لا تمثل رغبة جماعية وأيديولوجية بصفة عامة ، وإنما تمثل رغبة لتطوير فنى ارتفع هنا فوق الارتباط المباشر بوضعية تاريخية محددة ، أو الارتباط بفترة حضارية بعينها، لأن الفكرة وجدت عند أرسطو ثم تبناها (فلوير ١٨٥٠) ونفذها بطريقة نظرية وعملية (هنرى جيمس)[#]. إذن فهذا التطوير فى الأداء الروائى يمثل رغبة وطموحا فنيا ارتفع فوق التقسيمات الجغرافية والحدود التاريخية ، وجاء هذا الطموح مع (وجهة النظر) لهدف محدد وهو محاولة تجاوز سلطة المؤلف / الراوى لتطوير السرد الروائى وإذا كان (هنرى جيمس) قد بلور المصطلح فى بداية هذا القرن فهذا لايعنى أن السنوات السابقة عليه كانت خالية من الحرية أو أن السنوات التالية بعده بقليل قد تميزت فيها ممارسات الحرية.

[#] وجاء بعد (هنرى جيمس) مجموعة كبيرة من النقاد طوروا المصطلح ووسائله التقنية، كما سنعرض له فى هذا الجزء

المصطلح :

يستمد مصطلح (وجهة النظر) أهميته من قدرته على امتصاص الرحيق البنائي والفلسفي للتوجهات الفكرية والفنية للعمل الروائي ، لأن دراسة (وجهة النظر) لا تعنى فقط بالحد الوصفى للبعد الفكرى .. ولا تعنى بأدلة الفكر الروائى وقولته بالتأويل والاسقاط ... ولا تقف (وجهة النظر) عند حدود الشكل الروائى لتغرق فى تفاصيل الراوى والمروى له فقط .. وإنما تعنى دراسة (وجهة النظر) بالبعدين الفنى والفكرى معا .

وعلىنا أن نعرف - بداية - بأن مصطلح (وجهة النظر Point of view)^(١) قد ارتبط - فى بدايته - ارتباطا مباشرا بناحية فنية بحتة ولاسيما عند مؤصل هذا المصطلح (هنرى جيمس) الذى طالب وسعى إلى إخفاء صورة المؤلف العارف بكل شيء، وتطلع إلى إخفاء المؤلف الراوى .. وأصبح هذا التوجه منذ (هنرى جيمس) هو مقياس الجودة الإبداعية فى التجربة الروائية .

إلا أن هذا المصطلح (وجهة النظر) قد حمل ضعفه معه منذ مولده، لأن (هنرى جيمس) لم يحدد هويته بدقة فانفتح على الفنية السردية أولا سعى لإخفاء صورة الراوى العارف بكل شيء والمتحكم فى كل شيء...

(١) (وجهة النظر) هى الترجمة المباشرة إن لم تكن حرفية، ود. (نجيل بطرس) تقترح ترجمة المصطلح بـ (زاوية الرؤية)، وترجمتها تعبر عن فهم فنى لجزئية من دلالة المصطلح، وهذا ما جعل هذه الترجمة مازالت حبيسة، فى حين انطلقت (وجهة النظر) بشكل أسرع.

ثم انفتح على الناحية الفكرية آخراً ... ولما زادت العناية منذ الستينات بتقنيات السرد الروائي أصبح مصطلح (وجهة النظر) في جانيه الفني عرضة للانتقاد والتطوير والتبديل أو - إن شئت - الإزاحة، على الرغم من انتشار وتمكن (وجهة النظر) في النقديات الأنجلو - أمريكية بصفة عامة .

وكان (هنرى جيمس) قد خطا خطواته الأولى لإزاحة الروائي العالم[#] بكل شيء عندما عمد إلى وضع الحدث داخل إطار من وعى إحدى الشخصيات... ثم تابعت تشكيلات السرد تبعاً لموقع الراوى... حتى وصل الأمر حد النداء بمسرحة الأحداث الروائية حتى يتمكن المتلقى من رؤية الحدث الروائي في مدى تخيله بحجمه الطبيعي كما ينعكس على وعى الشخصية الروائية، ومن ثم يصبح المتلقى أمام الحدث الروائي بدون واسطة اللهم إلا واسطة الكلمات التي تساعد على نحت الحدث في البعد التخيلي للمتلقى ...

وقد طبق (هنرى جيمس) هذه المحاولة في روايته (السفراء The Ambassadors في ١٩٠٣)^(١). ثم توافد الروائيون بعده على الحد من سلطة الراوى كل بطريقة، فـ (جوزيف كونراد) استخدم أسلوب (شهود العيان) ثم برز تيار الوعي الذي تأبى على المنطق الخارجى

[#] الروائي العالم بكل شيء يعبد إلى الأذهان ردة إبداعية تذكرنا بثور الشاعر الملحمى الذي يجمع بين الإبداع الخيالي والمرجعية التاريخية معاً..

^(١) في تلك الرواية لا نجد الأحداث مقلعة من وجهة نظر شخصية واحدة فقط وإنما من خلال شخصيات، فالسفير الأول (سترينر) ووعيه أصبح الموضوع الرئيسى للرواية، ووجوده لا يعنى أنه استأثر بالأحداث والشخصيات، وفي هذه الرواية تخلص (هنرى جيمس) أيضاً من العظات الاسطردية.

بتسلسله المنطقي وأعلن استخدام المنطق الداخلي .

ومسند الستينيات وقد تسابق عدد من الدارسين إلى تقديم بدائل اصطلاحية لـ (وجهة النظر) مثل (التحفيز / التبير / حصر المجال / الرؤية السردية...) وكثرت المصطلحات بسبب سهولة تقنيات السرد الروائي من ناحية، وبسبب القياسات الجزئية من ناحية أخرى، حتى أن بعض النقاد أطلق مصطلحه وعينه على نموذج روائي بعينه مما جعل الاستقرار ناقصا .

وجاءت معاجنا العربية لترصد مضمون (وجهة النظر) في بعده الفني والفكري. وإذا أعرض لما جاء في معاجنا عن المصطلح فذلك لنساعد على تحديد ماهية المصطلح ثم نحدد ماهيته بدقة عبر استكشاف المصطلح في بعض المعاجم الإنجليزية، لأن هذا التحديد سيحدد بدوره الأطر الأساسية لمسار البحث التطبيقي لاحقا.

أ - ذكر (سعيد علوش) أن وجهة النظر:

- ١- طريقه يستعملها المرسل لتوزيع القراءة التي يقوم بها المتلقي للقصّة في مجموعها، أو انطلاقا من أجزائها فقط .
- ٢- موقف يتخذه المؤلف من موضوع أو شيء ما .
- ٣- تعني الوجدان المنطلق الذي يتوجه به القص نحو القارئ، وتتم (وجهة النظر) عبر ثلاثة مواقف :
 - رواية الراوي بضمير المتكلم .
 - رواية من منظور إحدى الشخصيات .

- رواية من زاوية العلم بالأشياء^(١).

ومن الواضح أنه أشار إلى البعدين الفكرى والفنى ، إلا أن التفصيل للمعطى الفنى جاء تقليديا ومحدودا للغاية

ب - أما (مجدى وهبه) فقال:

وجهة النظر - Narrator's point of view يراد به الموقف الفلسفى الذى يتخذه مؤلف أثر أدبى، أو نظرتة الفكرية والعاطفية للأمور ، ويراد بهذا المصطلح فى القصة والرواية بخاصة ذلك الوجدان أو العقل الذى ترشح من خلاله أحداث القصة ... وذلك الراوى أو تلك النظرة التى يستتر بها هى ما نسميه بوجهة نظر الرواية. وهناك ثلاثة مواقف مختلفة يمكن أن تتخذها وجهة النظر :

- إما أن يحكيها الراوى بضمير المتكلم على أن تكون كل أحداث الرواية وشخصياتها خارجة عن حيز تجاربه المباشرة.

- وإما أن يرويها بوصفه شخصية من شخصيات الحدث ...

- وإما أن يقص الرواية بوصفه رقيبا عليما بكل شىء .

ونفهم من معاجنا العربية حرصهم على ازدواجية الغاية من وجهة النظر حيث (البناء السردى والموقف الفكرى...) إلا أن الإشارة إلى طرق ثلاث توطر البناء الفنى لوجهة النظر تأطيرا تقليديا أمر فيه مراجعة ونفهم أيضا أن معاجنا العربية اعتمدت اعتمادا مباشرا على المعاجم الأوربية الخاصة بالمصطلحات الأدبية والنقدية ولا سيما^(٢) Current (literary terms).

^(١) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة/ د. سعيد علوش/ ٢٢١.

(2) Current literary terms, p.228

وإذا كان (هنرى جيمس) قد نظر وطبق لمصطلحه (وجهة النظر) في مطلع هذا القرن، فإن التطوير لتقنيات السرد الروائى والوسائل العديدة لتنويع إخفاء الراوى قد أوجدت - بدورها - مساحات كبيرة من الخلاف بين (هنرى جيمس) وغيره من النقاد اللاحقين ، فمنهم من وافقه وزاد رقعة التنظير... ومنهم من خالفه ووصل حد اقتراح مصطلح بديل، لاسيما مع النقاد الذين عنوا بالتنظير لتقنيات السرد الروائى بداية من الستينيات، بينما كان بعض المعارضين يرفضون فحوى (وجهة النظر) بسبب ردة في مفهوم السرد الروائى المعتر بإعلاء (الأنا) وهو الروائى العارف بكل شيء. ومع المؤيدين والمعارضين نتوقف لنسجل مراحل تطور المصطلح ومدى ثباته وتحركاته ... وذلك قبل الاستعانة به في دراسة رواية الأصوات .

أ - المؤيدون لوجهة النظر :

فجر مصطلح وجهة النظر إشكالية فنية ، لأن التفكير في إخفاء الراوى أو المؤلف العارف بكل شيء كانت خطوة نوعية طارئة على بناء كلاسى يرسى دعائم الراوى العارف بكل شيء ، أو يرسى صورة الدكتاتورية السردية التى توازت - على نحو ما - مع دكتاتورية طبقية فى المجتمع الأوروبى قد صاحبت الخطوات الوليدة لفن الرواية.. واستمرت هذه الصورة السردية لأكثر من قرنين وكانت هى الطريقة الأليفة فى السرد الروائى عبر الأنا أو الـ هو ... وكلاهما وقع فى يد الراوى أو المؤلف العارف بكل شيء ثم علا معه صوت المنولوج

وإزاء هذه النقلة الفنية النوعية كان لابد أن نلتقى بمؤيدين ومعارضين لوجهة النظر التي نظر لها (هنرى جيمس) . أما المؤيدون فمنهم من طور التنظير وأضاف إليه - لاسيما وأن (وجهة النظر) اتسعت لهذه التنظيرات - ومن هؤلاء نذكر (بيرسى لوبوك / فريدى مان / فيليب استيفك) ... بينما انفرد (وارين - بيتسن) بالتطبيق النقدي .

بيرسى لوبوك :

ويتميز (لوبوك) بكتابه (صنعة الرواية) الذى قدم فيه نظرة نقدية جادة تبحث عن وسائل لتمييز فن الرواية عن روايات القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر، لاسيما وأن فن الرواية الأوروبية منذ القرن الثامن عشر قد تطلع إلى غاية أخلاقية وليس إلى غاية أدبية الكتابة ، فزادت العناية بالفكر التجريدى على حساب فنية الأداء الروائى .

ولما كانت وجهة النظر تسعى لإعادة إنتاج البعد الفكرى عبر تطوير سردي يسعى لإخفاء الراوى أو المؤلف ... فكان من الطبيعى أن يتفق (لوبوك) مع (هنرى جيمس) فى غاية التجديد، فعزز (لوبوك) رأى (هنرى جيمس) وقال بأن ظهور المؤلف العارف بكل شيء " إنما يضع عقبة إضافية بين الوهم والقارئ بسبب وجوده وظهوره فى السرد، وهو لكى يتخطى هذه العقبة عليه أن يقلل من وظائف صوته بشكل أو بآخر" ^(١) ثم تحدث (لوبوك) عن وجهة النظر من خلال تحديد علاقة الراوى بقصته ، وركز على أهمية الدراما الخالصة فى غيبة هيمنة الراوى، كما ركز على الراوى المسرح الذى يتم التقديم من خلاله وهو فى

(١) صنعة الرواية / بيرس لوبوك / ترجمة عبد الستار جواد / ٢٠٠٤

موقعه المركزي أو المحوري .

وكانت فكرة (المسرحة)[#] قد نادى بها (فلوبير) - صاحب الرواية الوثائقية - ثم تبناها (هنري جيمس) وربما قد استقى جذورها من (فلوبير) بعد الاطلاع على مراسلاته التي تحدث فيها عن الراوى الذى يجب أن يكون فى عمله^(٢).... وكان أهم ما استثمره (لوبوك) من تنظير (جيمس) عن وجهة النظر أنه استطاع التمييز بين العرض Showing والسرد Telling.

فريدى مان: (Norman Friedman)

جاء بعد (بيرسى لوبوك) بثلاثين عاما ليعيد الحماس إلى (وجهة النظر) وردد أن استبعاد الراوى العارف بكل شىء سيزيد العمل الروائى وضوحا وقوة.. ثم بدأ التصنيف لموقع الراوى وحدد النتيجة المترتبة على موقعه ومكانه من السرد فقال " .. الراوى صاحب المعرفة المطلقة يجعلنا أمام وجهة نظر المؤلف مباشرة، واستخدام ضمير المتكلم يوازى أنا الشاهد على الأحداث الروائية.. وتعدد الرواة (رواية الأصوات) يعنى المعرفة المتعددة، بينما الراوى الواحد يعنى المعرفة الأحادية.. بينما النمط الدرامى يسمح بتقديم الأفعال والأقوال" ثم جاء (روسم كيون) وأضاف فكرة (الكاميرا) وقصد بها تقديم شريحة حياتية دونما اختيار أو تنظيم .

فيليب ستيفك :

عزز أهمية (وجهة النظر) وقال بشكل مباشر " من الواجب أن

[#] تعد دعوة أرسطو أقدم محاولة فى هذا الاتجاه عندما كان يمتدح (هومروس) عندما لا يدخل الراوى أو الشاعر فى الأحداث إلا نادراً ويترك العرض للشخصيات
(٢) تفصيلاً: راجع

J.W.Beach. The method of henry James/New Haven.1918.P.56-71

نعترف بأن حكمنا على قيمة الرواية يتوقف على إدراكنا لوجهة النظر^(١) إلا أن (استيفك) تحفظ على انفتاح دلالة المصطلح وإمكانية حمله لدلالة ثنائية أو دلالة ثلاثية ، وهو نفسه الاعتراض الذى انطلق منه المعارضون الذين بحثوا عن مصطلحات بديلة تحسم هذا الانفتاح الدلالي لمصطلح (وجهة النظر) .

وارين بيتش:

وهو من المؤيدين لـ (هنرى جيمس) فى (وجهة النظر) وقد قام بدور الشارح لوجهة النظر وزاد بدوره التطبيقى لوجهة النظر على أعمال (هنرى جيمس) الروائية^(٢).

ومن الملاحظ هنا أن المؤيدين لـ (هنرى جيمس) قد قاموا بدور الشارح وبعضهم نظر لوضعية الراوى التقليدى ثم لوضعية الراوى غير العالم بكل شىء حتى حدود نداء (وجهة النظر) باختفاء المؤلف أو الراوى بوسيلة من الوسائل الفنية كتعدد الأصوات أو الكاميرا أو زيادة المسرحية. إلا أن المؤيدين لـ (هنرى جيمس) لم يقدموا مصطلحات بديلة لـ (وجهة النظر) كالمعارضين الذين سلتقى بهم لاحقا ، هذا على الرغم من نقد بعض المؤيدين للانفتاح الدلالي لوجهة النظر كما قال بذلك (ستيفك) .

ب - المعارضون لوجهة النظر :

ويرى أصحاب الاتجاه المعارض الأهمية الفنية اللازمة لوجود المؤلف

(١) راجع كتاب: دراسات فى الرواية العربية/ص ٩٣

2-J.W.Beach. The method of henry James/New Haven.1918.P.50-70

العارف بكل شيء، أو الراوى العارف بكل شيء ويررون أهمية تواجده تبريرا فنيا، وتأتى (كاثلين تيلتسون)[#] فى مقدمه المعارضين بأسلوب علمى. فهى تدافع عن الراوى العالم بكل شيء، ورأت أن وجوده هو "أسلوب أو منهج يتطلب مهارة عظيمة، وأداة من أدوات الفن الروائى الأكثر رقة.. ومن بين المكاسب التى يمكن أن يحققها الراوى أنه يمنح صوته لتلك الشخصيات التى لاصوت لها.. ويضيف بعدا إضافيا للرواية التى تقدم صورة الماضى.. وهو يصل الماضى بالحاضر فيتذكر ويقارن ويتأمل ويصبح الصوت منظورا جديدا أو بعدا جديدا للرواية"^(١).

وكان "الدوس هكسلى" و "فورستر" قد سبقا (كاثلين) وسجلا اعتراضهما فى وقت باكر ويهمننا هنا رأى "فورستر" الذى عبر عن انفعاله إزاء النقلة النوعية فى السرد عبر (وجهة النظر) فقال عن وجهة النظر "إنها مجرد ناحية فنية تافهة ، لأن الميزة الأساسية التى يتمتع بها الروائى هى المعرفة التى لايعوقها عائق ... وأنه ينبغي أن يمتلك ناصية جميع أسرار الحياة ، وأنه يجب ألا يحرم هذا الامتياز"^(٢).

والحقيقة أن رأى (كاثلين) يثير استفسارات يجب إيضاحهما فيما يخص وجود الراوى العالم بكل شيء.. لأن وجوده المسيطر على الإبداع الروائى فى القرن الثامن عشر والتاسع عشر يعد سلبية ولا بد من البحث عن البدائل للتطوير .. وكانت (وجهة النظر) . لكن القول باختفاء

[#] أستاذة الأدب الإنجليزى فى واحدة من جامعات لندن، وجاء اعتراضها فى محاضرة لها بعنوان (الحكاية وحكايتها) وذلك فى عام ١٩٥٩.

^(١) ترجمة النص عن د. إنجيل بطرس/ دراسات فى الرواية العربية/ ١٠٢.

^(٢) السابق/ ١٠٢

الراوي لا يعنى أن هذا التطوير هو الأنسب دائما للإبداع الروائى . فعلى الرغم من أن هذا الاختفاء للراوي يعد تطورا فنيا فى الأداء السردي إلا أن هناك بعض التجارب الروائية تستدعى وجود الراوى العارف بكل شىء، والحاجة إلى الراوى العارف بكل شىء وإلى المؤلف العالم بكل شىء لم تنتف بعد، وهناك بعض التجارب الروائية تستدعى وجودها ، بل إن بعض روايات (تيار الوعي) - المتطورة نسبيا - تستدعيها، لاسيما عندما تعرض الشخصية المحورية نفسها عرضا داخليا أكثر منه خارجيا.... أو تلك الروايات التى تسلم قيادة العرض للراوي فيركز على الأبعاد الداخلية ثم الخارجية للشخصية المحورية .

والعرض بـ (الأنا) يعلن عن معرفة كاملة للأبعاد ، لأن (الأنا) عارفة بكل شىء عن نفسها، فهى صورة غير مباشرة للراوي العارف بكل شىء، ثم إن هذه (الأنا) فى العرض ستسمح لنا بالتوغل الطبيعى فى داخلها بينما العرض بـ (هو) يجعلنا خارجا دائما^(١).

بدائل المصطلح :

مع نهاية الخمسينات وبداية الستينيات ثم السبعينيات زادت العناية بدراسة تقنيات السرد الروائى والخطاب الروائى زيادة اتبعها كم غير

(١) والراوي يطلق عليه أحيانا "وجهة النظر Point of view" لأنه المعبر المباشر عن رؤية الكاتب
أزاء ما يرويه من أحداث، وهو المحور لزاوية الرؤية.

قليل من التنظير، لإحصاء أوضاع الراوى ووسائل السرد والخطاب، وكان من الطبيعى أن تلتقى هذه النظريات مع مصطلح (وجهة النظر) فى بعده الفنى بخاصة، الأمر الذى دفع بعض النقاد والمنظرين إلى نقد مصطلح (وجهة النظر) وتسديد ثغراته بمصطلح آخر يرى فيه فائدة أكثر دقة وتوصلا مع تطور تفتيات السرد الروائى.

وأحاول هنا التمثيل ببعض هذه المحاولات لنرى بدائل مصطلح (وجهة النظر)، ولنكتشف مظاهر القصور التى وجهت لوجهة النظر أو مظاهر القصور التى يمكن أن تسدد للمصطلحات البديلة ..

وكان الدارسون قد تحركوا فى فلك الراوى وموقعه، ثم المروى له، وبعض الدارسين قد فصل القول فى وضعية الراوى وتشكيلاته، والبعض الآخر لم يكتف بالتنظير والقياس المستخلص من نصوص روائية بعينها، وإنما اقترح مصطلحات رآها بديلة عن (وجهة النظر) . ومع هؤلاء نتوقف للتمثيل والإحصاء التقريبى الموجز[#].

ويطالعنا الفرنسى (هوجان بويون) وقد لخص وجهة النظر فى رؤية محددة اعتمادا على علم النفس، وهنا اكتسب تقسيمه مذاقا خاصا يتمتع بالشمولية والإيجاز فقال :

- الرؤية مع - الرؤية من الخلف - الرؤية من الخارج
ولم يقدم مصطلحا بديلا عن (وجهة النظر) .

[#] هناك عدد من الباحثين قد سبق إلى ترجمة أعمال هؤلاء النقاد، وهنا بعض الدارسين قد ضمنوا أجزاء من هذه المسيرة فى بحوثهم، ولذلك لن نتوسع إلا بالقادر الذى يتصل بوجهة النظر بشكل مباشر، وقد استعنت هنا بجهود الباحثين (باحثين، وسعيد يقطين).

وفي عام ١٩٤٣ نلتقى بمحاولة لـ كلينث بروكس Cleanth Brooks وروبرت وارن Robert pens Warren وقد فصلا القول في تحديد أربعة نماذج داخلية وخارجية واقترحا في وقت باكر(بؤرة السرد). وفي ١٩٥٥ كانت محاولة محدودة للألماني (ستانزيل F.K. Stanzel) وتحدث عن ثلاثة أنواع (مؤلف بمعرفة كلية / السارد المشارك/ المسرود بضمير الغائب) والجديد عنده كان حديثه عن المنطقة الوسطية التي يتواصل فيها الراوى والمروى له ، وقد اغتتم بعض الباحثين بعده الفكرة وتطورت في بحوث عن (المروى له) مثل بحوث (لينفلت / بول ريكو / بريتل روميير ١٩٦٢) .

وفي بدايسة الستينات نلتقى بأول محاولة بحثية متميزة في هذا المجال، وأعنى محاولة (بوث)[#] الذي قدم دراستين في هذا المجال وهما (النقد السروائى من وجهة نظر بلاغية) و (وجهة النظر والمسافة)، وفي هذه الدراسة الأخيرة عرض لأنواع السرد ليحدد درجة الوعي عند الراوى (بأنواعه ومواقعه)، ثم بحث في العلاقة بين العناصر والأحداث وصلتها بالقسم الأخلاقية والأحكام الثقافية والجمالية أو الفيزيقية وهو ماقصده بالمسافة...

وقد شغل بالكشف عن طريقة التواصل بين الكاتب والقارئ، وقسم تواجد الراوى إلى :

- الكاتب (الراوى) الضمنى .
- الراوى غير المسرح .
- الراوى المسرح .

[#] هو (واين بوث Wayne Booth) ١٩٦١.

وأهم ما قدمه (بوث) نقده لـ(هنرى جيمس) فى (وجهة النظر) حيث عاب عليه اعتماده على الضمير كوسيلة لتمييز مستويات السرد، وقال بأن الضمير ليس معيارا دقيقا لتحديد وجهة النظر، لتوازى الضمائر وتداخلها أثناء التنفيذ السردى. وكان (بوث) محقا فى هذا الاعتراض، ولكن (بوث) - على الرغم من جهوده - إلا أنه دار فى فلك (وجهة النظر) ولم يقدم مصطلحا بديلا . واكتفى بحديثه عن موقع الراوى من وجهة نظر صوتية، فقسمه أيضا إلى :

-الراوى الراصد

-الراوى المشارك فى الأحداث .

-الراوى العاكس للأحداث .

وهو تقسيم قد سبق إليه ولم يقدم جديدا ، وتلاحظ أنه غير شامل وغير كاف لإحصاء موقع الراوى كصوت .

وفى سنة ١٩٦٦/١٩٦٧ جاء (تودوروف Tzvetan Todorov) بدراسة متميزة لأنه أفاد من اللسانيات بشكل مباشر ، وقد حجم دور (وجهة النظر) التى قدمها (هنرى جيمس) وعدها طريقة من طرق الحكى ، واعتبر أن جهات الحكى الدالة على وجهة النظر هى الطريقة التى بواسطتها تدرك الرواية عن طريق الراوى .

ونلاحظ هنا أن تحجيم (وجهة النظر) لم يكن فى موضعه الحقيقى لأن (وجهة النظر) ليست مجرد طريقة من طرق الحكى تحفل باختفاء الراوى، ولو كانت كذلك لما أثارت النقاش والاختصاص حولها .. وإنما هى بداية انفتاح لتطوير الأداء الفنى للرواية، والذى يبدأ من تجاوز الروائى العارف بكل شىء .. وانتهاء بشكول تقنيات السرد الروائى اللاحقة ،

فضلا عن وجود بعد فكري آخر لوجهة النظر مما يرفعها إلى أنها أكبر من أن تكون مجرد طريقة للحكي، كما رأى (تودوروف). ويبدو أن التقليل من شأن (وجهة النظر) عند (تودوروف) لم يدفعه لإطلاق مصطلح بديل إذ يبدو أنه لم يقتنع به كمصطلح واكتفى بأنه مجرد طريقة من طرائق الحكي - وهو غير منصف في ذلك.

وفي السبعينات لتقى بالروسي (أوسبنسكي) وهو صوت نظري متميز لأنه استطاع وسط زخم التنظيرات وزحامها أن يعنى بأهم نقطة تنطلق منها السرديات وموقع الراوي، وهي العناية بالمؤلف.. فهو يتناول وجهة النظر من خلال موقع المؤلف، وهو أمر تجاهله كثير من النقاد تحت بريق التقسيمات الفرعية المتنوعة لوسائل السرد ووضعية الراوي والأصوات الروائية داخل النص.

استطاع (أوسبنسكي) من خلال (بويطيقا التوليف)^(١) أن يحدد نمذجة الممكنات التوليفية من خلال موقع المؤلف[#] وحدد ذلك في مستويات أربعة :

- المستوى الأيديولوجي .
- المستوى التعبيري .
- المستوى المكاني - الزماني .
- المستوى السيكلوجي^(١) .

(١) البويطيقا: علم نادى به الشكلايون الروس، وموضوعه أدبية الأدب، ويرى (جيرار جنيت) أن البويطيقا نظرية عامة للأشكال الأدبية.

اتفق مع (أوسبنسكي) في أهمية الانطلاق من الكاتب (ساندرو بيريوذي) في مقال له بعنوان (السرديات وقضية الكاتب) حيث قال: (إن الكاتب هو مصدر كل تبرير كيفما كان نوعه، وأنه هو الموظف للراوي والمبتر لغايات محدودة وخاصة"

(١) يمكن الرجوع إلى التفصيلات لهذه المستويات في كتاب (تحليل الخطاب الروائي) ص ٢٩٤.

ومن خلال هذه المستويات يتحدث بالتفصيل عن وجهة النظر من الخارج والداخل.

ونقتنع هنا بالمنطلق البحثي لأوسبنسكى لأنه الوحيد الذى انطلق من نقطة الثبات الجوهرية والفنية ممثلة فى المؤلف - الذى لا يمكن تجاهله - ولو على نحو تخيلى. وأوشك الباحث على الاستعانة بالمنظور النقدي لأوسبنسكى فى الدراسة التطبيقية لرواية الأصوات، إلا أننى لاحظت أن أكثر روايات الأصوات تنطلق من افتراض اختفاء المؤلف بشكل يجوهر الأصوات ، ويهمش الراوى / المؤلف ، ومن ثم نستطيع أن نكتشف هنا أن تقسيمات (أوسبنسكى) يمكن استثمارها بشكل محدود .

أما (جيرار جينيت G. Genette) فهو من أهم الدارسين والمنظرين فى هذا المجال، ليس فقط لأنه جاء بتقسيمات جديدة لمستوى المقامات السردية، وإنما يستمد أهميته من معارضته وانتقاده لمصطلح (وجهة النظر) ثم افتراضه لمصطلح بديل. وقد ذكر (جينيت) أن مصطلح (وجهة النظر) غير دقيق ... وقال : "بأهمية مراعاة الصيغة والصوت عندما نحاول إقامة نمذجة للمقامات السردية ، لكن أن نخلط بينهما تحت اسم (وجهة النظر) فهذا شيء لا يمكن قبوله"^(٢).

ورأى (جينيت) فى هذا الاعتراض مسوغا لوضع مصطلح بديل فقال بمصطلح (التبئير أو التركيز Focalization) ويرى أنه أكثر تجريدا وأبعد عن الجانب البصرى ، وبناء عليه قسم التبئير إلى :
-التبئير الصفري (اللاتبئير) - ويتوافر فى البناء التقليدى.

(٢) السابق / ٢٩٧

- التبئير الداخلى (ثابتا كان أو متحركا) .

- التبئير الخارجى (لانتعرف فيه على دواخل الشخصية).

واستطاع (جينيت) أن يميز بين الصيغة والصوت[#] ، وكما استبعد مصطلح (وجهة النظر) فإنه استبعد مصطلح (الرؤية) أيضا لأسباب ضعيفة ، وليفسح المجال لمصطلحه (التبئير)

إلا أن مصطلح (التبئير) قد وجد نقدا وانتقادات متنوعة أهمها ما وجهته (ميك بال) إلى جينيت وقالت بأن المصطلح (التبئير) لم يقدم له تعريفا مستقلا وأن المستوى الأول والثاني (اللاتبئير/ التبئير الداخلى) هو نفسه ما قال به (جورج بلان) فى مصطلحه (حصر المجال)، ثم إن المستويين الأول والثاني يتصلان بالترهين السردى .

ومثل هذه الانتقادات جعلت (جينيت) يعيد النظر فى مصطلحه ١٩٨٣ وقدم التحديد فى كتابه اللاحق (خطاب الحكى الجديد) وحدد أن المبرر هو الراوى / الكاتب ، وأن المبرر هو الحكى ذاته ، وأن التبئير كحصر المجال يعنى باختيار الإخبار السردى على المستويين الخارجى والداخلى .

ومن خلال الاستعراض السابق نلاحظ أن العناية بتطوير السرد الروائى وتحديده وتحديد موقع الراوى من زوايا نظر مختلفة، أحدثت فروقا بين المنظرين، فمنهم من نظر من خلال الداخل والخارج ، ومنهم من ربط التقسيمات بمستويات تعبير أيديولوجية ومنهم من ربط تقسيمه بعلم النفس فقط...

[#] الرويات عنده فى المرتبة الثانية بعد الصيغة.

ومن ناحية أخرى فإننا التقينا بمصطلحات بديلة عن وجهة النظر
تردد ذكرها وهي (حصر المجال / الرؤية / بؤرة السرد / التحفيز /
التبئير). أما مصطلح (حصر المجال) الذى قال به (جورج بلان) فهو
يتوازى مع الجزء الأكبر من (التبئير) الذى قال به (جينيت). ومصطلح
(الرؤية) قد جاء أولاً فى تقسيمات (تودوروف) عندما قال بالرؤية من
الخلف والرؤية من الخارج ... ثم جاء الباحث (سعيد يقطين) ليستحسن
(الرؤية)^(١) بدلاً من (وجهة النظر) .

إلا أننى لا أتفق معه لأكثر من سبب: أولاً لأنه لا توجد دوافع قوية
للاستبدال، وثانياً لأن (الرؤية) تشير إلى نظرة أحادية فى مقابل الدلالة
المتشعبة لـ (وجهة النظر)، وثالثاً لأن (سعيد يقطين) قد ربط المصطلح
بالرواية فقط، والرواية أحد وسائل الرواية فى السرد ، بينما يتمدد
مصطلح (وجهة النظر) لأبعد من تحديد مكان الرواية ، لأنه يعتمد على
البعد الفكرى بالإضافة إلى البعد المعنوى ومكان الرواية نفسه .

أما مصطلح (التحفيز - وهو بالألمانية - Motivation فهو يقترب
من الإنشاء Compostion ومن ثم فهو يتسع ليشتمل على الإنشاء
البنوي والسردى مع البنى الداخلية ، وهو ينطوى على منهج سردي
يعنى بـ (التدرج / سرعة السير / حسن التقسيم) وكلما زاد التحفيز

(١) كانت د. إنجيل بطرس قد رأت أن يترجم مصطلح (point of) بـ (زاوية الرؤية)، وهذا
اجتهاد قائم على فهم دقيق للأبعاد الفنية للمصطلح.
أما اقتراح (سعيد يقطين) بـ (الرؤية) فهذه لم يكن ترجمة وإنما هو مصطلح بديل عليه بعض
التحفظات التى سنفصل فيها القول لاحقاً فى هذا البحث.

بتوهم الواقع كلما زادت وظيفته الجمالية^(١).

ويلاحظ الباحث أن مصطلح (التحفيز) يتشابه في الغاية الفنية مع (وجهة النظر) وكلاهما يتطلع إلى تجديد ملامح السرد الروائي ، لكن لكل مصطلح وسائله ورؤاه في التطوير، فالتحفيز يرى وسائله في (التدرج / حسن التقسيم ..) بينما يرى (وجهة النظر) غايته في إخفاء سلطة المؤلف أو الراوى من الرواية ليساعد على انطلاق فن الرواية نحو التطور والتطوير الفني

وفيما يخص مصطلح (جينيت) وهو (التبئير) نشعر بعدم وجود دوافع قوية لإحلاله محل (وجهة النظر)، لأن الفارق التجريدى والحسى البصرى غير قائم بشكل تام بينهما، ولأن (وجهة النظر) مصطلح لا يدل فقط على بعد حسى وإنما يدل على غاية فكرية وبعد فكرى تجريدى . أما دعم مصطلح التبئير بمستويات ثلاثة فهذا ليس جديداً، بل إن امكانيات ووسائل إخفاء الكاتب / الروائى فى الرواية هو أفضل فنية من الإشارة إلى أشياء معروفة سلفاً نحو (التبئير الداخلى أو الخارجى).

هذا بالإضافة إلى النقدرات التى قدمتها (ميك بال) إلى مصطلح (التبئير) فى بدايته فقالت بأن (جينيت) لم يقدم مع مصطلحه تعريفاً كاملاً حتى ظنت أن وجهة النظر ليست مرادفة له ، بالإضافة إلى أن قوله بالتبئير الصفري والتبئير الداخلى يتفق تماماً مع ما جاء فى مصطلح (حصر المجال) لجورج بلان[#]، فضلاً عن الصلة القوية بين (التبئير) وبين

^(١) راجع: نظرية الأدب - ويليك : ٢٢٥ ، ٢٢٨ ، ٢٢٩ .
[#] عاد (جينيت) فى ١٩٨٣ وقال بأن التبئير يعزى مع حصر المجال وقصد به الإخبار السردى (الداخلى / الخارجى).

(الترهين السردى)، فالمبثّر هو الشخص الذى يروى (الراوى) أو يتكلم (المؤلف) وبينما المبأر هو الحكى .

وتلاحظ إذن إن المقصود بالتبثّر وتفريعاته قد سبق إليه، (فالتبثّر) هو الإخبار السردى والمبأر هو الحكى و المبثّر هو الكاتب / الراوى .. فأين الجديد وأين الإضافة لهذا المصطلح الذى شاع وانتشر؟

ومن خلال العرض السابق يتضح لنا عدم وجود دوافع قوية وعدم وجود فروق جوهرية تستدعى إبدال مصطلح (وجهة النظر) بأى مصطلح آخر علما بأن المصطلحات الأخرى قد جاءت مع جوهر التجديد .. إلا أن واضعى البدائل الاصطلاحية لم يقدرُوا الدلالة الثائية لمصطلح (وجهة النظر) بمحدوده الفنية والفكرية .

وأسجل أيضا أن أكثر المنظرين والباحثين عن بديل اصطلاحى للتخفف من وجهة النظر قد انطلقوا من حدود وجهة النظر، ومنهم (ستانزل) و(أوسبنسكى) و(لنتفلت) ، وقال (بول ريكو): " إن العلاقة وطيدة بين وجهة النظر والتبثّر.. وطيدة بالصوت السردى^(١)" أما (أوسبنسكى وشتانزل ١٩٧٥ ولنتفلت ١٩٨١ فإنهم جميعا انطلقوا " من وجهة النظر كمقولة مركزية تستوعب مختلف المقولات والمستويات أو المكونات ، وانطلاقا من مركزيتها تم تقديم النموذج السردى الذى لا تمثل فيه "وجهة النظر"^(١).

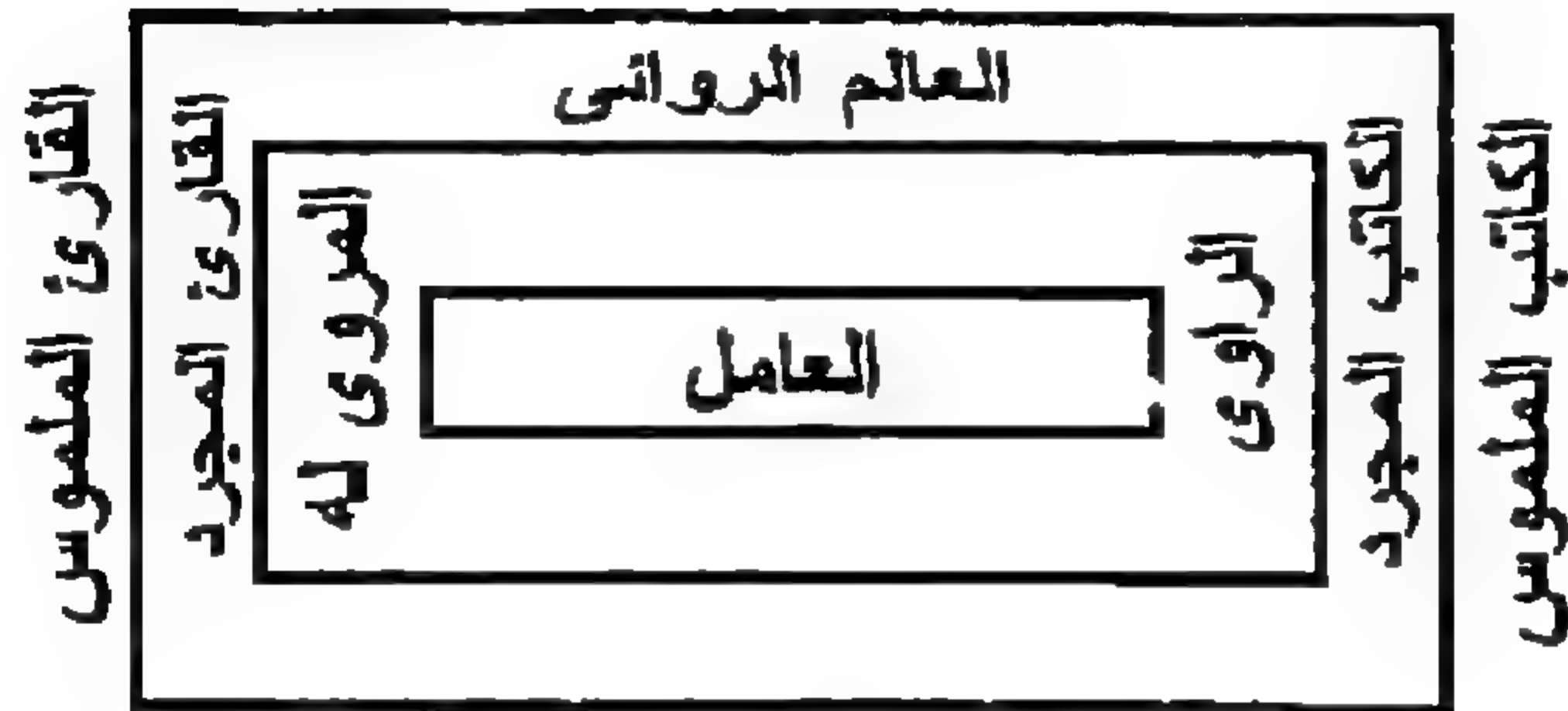
وإذا كان لهذه البدائل الاصطلاحية من فضل فهو فقط التقسيم النظرى والتوضيح وإضافة مفهوم (المروى له والمروى عليه) وتوسيع

^(١) تحليل الخطاب الروائى / ٣٠٨.

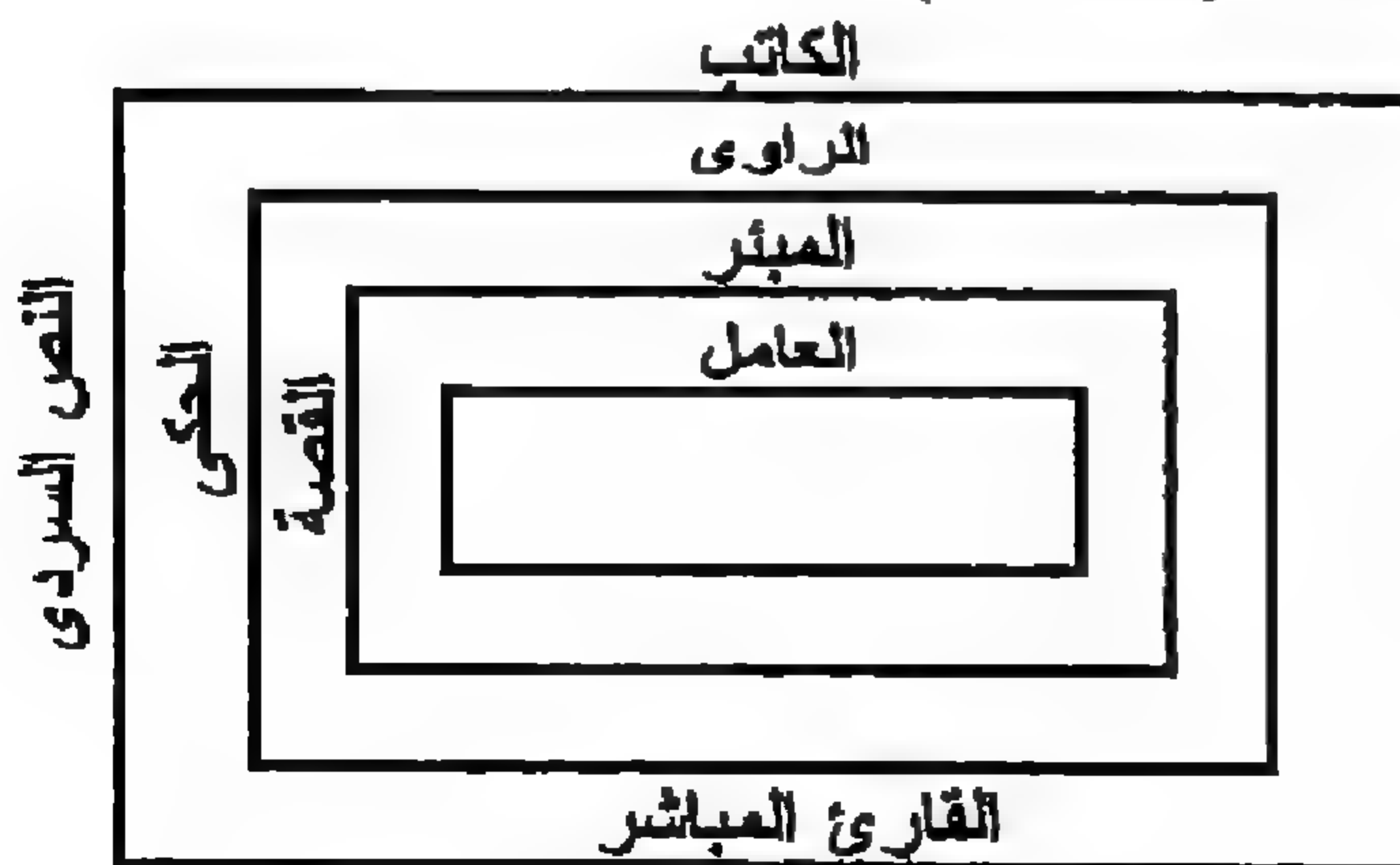
^(١) السابق / ٣٠٧.

أو المكونات ، وانطلاقاً من مركزيتها تم تقديم النموذج السردى الذى لا تمثل فيه "وجهة النظر"^(١).

وإذا كان لهذه البدائل الاصطلاحية من فضل فهو فقط التقسيم النظرى والتوضيح وإضافة مفهوم (المروى له والمروى عليه) وتوسيع مجال السرديات بما يتجاوز الترهين السردى وبما يسمح بإدماج أيديولوجيا الرواية بسياقها السوسيو - ثقافى ونلاحظ ذلك فى التقسيمات (لينتقلت)^(٣).



إلا أن هذه المحاولات شأها قدر من التكرار فالتقسيم هو هو ولكن بمصطلحات بديلة ونلاحظ التكرار فى تقسيمات (شلوميت وميك بال) فهى نفسها تقسيمات (لينتقلت) .



(١) السابق / ٣٠٧ .

(٣) جدول ترهينات النص السردى الأدبى عند (لينتقلت) / السابق / ٢٩ .

ونستطيع أن نجمل هذه التقسيمات في هذا الشكل المبسط الذى نفذ
عند المنظرين بشكول عديدة على الرغم من بساطته :

الكاتب الراوى النص الروائى المروى له القارئ

فالكاتب يتوجه إلى القارئ أو (الكاتب الملموس) يتوجه برسالته إلى
(القارئ الملموس) حسب تقسيم (لينفيلت). والكاتب المجرد =
الراوى، ويتوجه إلى (القارئ المجرد) أو المتخيل وهو (المروى له)،
والكاتب يقدم النص السردى . والراوى يقدم الحكى ومقارنة الشكول
البيانية الثلاثة السابقة تكتشف التكرار الواضح مع اختلاف المسميات
(القارئ = القارئ الملموس = القارئ المباشر) فالتقسيم واحد والصوغ
متعدد والتكرار بائن والإضافات تكاد تكون معدومة بين المنظرين،
فالراوى هو المبرر وهو الراوى المجرد - على نحو ما.

ولعل هذا ما جعلنى أعلى من شأن " وجهة النظر " بدلالتيه (الفنية
والفكرية)، لأنه مصطلح يستوعب هذه التقسيمات، فقط سنزيد
موقع (المروى له والمروى عليه) لأن هذه التقسيمات الحادثة مشتتة
للدهن وبعضها انطلق للتنظير من خلال نصوص روائية بعينها مما جعل
أكثر هذه التنظيرات مفتقرة إلى نظرة شمولية ولا تسمح لنا بالتطبيق على
الروايات المتعددة.

وإذا أضفنا إلى ذلك أن بعض الروائيين لا يلتزمون بحرفية هذه
التنظيرات ويعمدون إلى خلط الأنساق والأشكال في تجربة واحدة،
فوقئذ سنشعر بعدم جدوى الاستعانة بهذه التنظيرات، وقد رأينا (يوسف

(وجهه النظر) كمصطلح يستطيع أن يستوعب الازدواج الشكلي
والسردي، ويمكن الناقد من الرواية، مما يجعل في عمومته قوة تمكن من
الرؤى الشمولية والمختلفة لكافة الروايات.
وهكذا نلاحظ أن النظريات الحادثة التي يكرر بعضها بعضا بدأت
تراجع إلى حدود مفهوم مصطلح (وجهة النظر) بشقيه، مع إضافات قد
لا تتعدى موقع المروي له والمروي عليه والصيغة والصوت، التي
سنستعين بها مع وجهة النظر في الدراسة التطبيقية .

البعد الفكري والفنى لوجهة النظر:

كيف تعرض الرواية وجهة النظر ؟ كان هذا السؤال هو المفجر لـ (وجهة النظر) بعد أن مل الروائيون والنقاد من الطرق التقليدية المحدودة التي تعرض بها الرواية والتي يقدم بها السرد الروائي ، والتي لم تزد عن الـ (أنا) أو (هو) فيما أن تعرض الرواية بالأنا المتكلم أو بضمير الغائب، وفي كل نجد السارد أو الراوى عليما بكل شيء عن الأحداث وشخصيها، ويوحى لنا بمعرفة ما يعرضه وما لم يعرضه علينا .

وتلك القبضة الحديدية للرواي / الكاتب فجرت التفكير - في وقت باكر - من أجل وسائل عرض مغايرة تقلص دور الراوى / الكاتب العارف بكل شيء . وقد قدم (أرسطو) رأيه ثم تبعه بعد وقت طويل (فلوبير) .. ثم توج (هنرى جيمس) الرغبة في إطلاقه لمصطلح (وجهة النظر) الذى شاع وانتشر وحقق هدفه المنشود مع تطور السرد الروائي منذ مطلع هذا القرن فى أوربا .

لكن اختفاء الراوى / الكاتب السلطوى ، وإحلال الأصوات مكانه قد فجر بدوره التساؤل الثانى وهو : من صاحب وجهة النظر مع الوضعية الجديدة للراوى أو الرواة ؟ .

لقد كان تحديد (وجهة النظر) مع الرواية التقليدية أمرا سهلا وميسورا، وذلك لعدم وجود مسافة بين الوجه والقناع، وإنما كان هناك الالتباس التام بين المؤلف والراوى ، ولاسيما أن الروائي نفسه يظهر فى (الأنا) أو يستتر فى (هو)، وفى الحالتين كان الروائي العارف بكل شيء هو صاحب الشرعى الأوحى لوجهة النظر الروائية .

أما بعد تطور السرد الروائي والقول بالخطاب الروائي .. وبعد أن

تفجرت نتائج وجهة النظر واختفى الكاتب / الراوى العارف بكل شىء، فإن الأمر جد مختلف لأن الروائى تنازل بطواعية عن دور العارف بكل شىء، وقدر لشخصه حجم الحرية المتنامية داخل الرواية، والتي تسمح عندئذ بالرأى والرأى الآخر، ومن ثم لم يعد يسعى الروائى إلى نظرة أحادية أو إلى موقف بعينه تجاه قضية تخلقت حولها شخصيات وساهمت فى صنعها أصوات، لم يعد هناك البطل الأوحى المسيطر على الأحداث، لأن مفهوم البطولة الفردية قد ذاب تحت وطأة الجمعية ومع اختفاء الراوى العارف بكل شىء .

وإزاء هذه النقلة الفنية النوعية كنتيجة لـ (وجهة النظر) المطورة للبناء الفنى للرواية أصبحنا نعيد طرح السؤال بالتفصيل : من صاحب وجهة النظر...؟ هل هو المؤلف؟ أم هو الراوى؟ أم هى الشخصيات والأصوات داخل الرواية؟.

إننا الآن نستبعد اختصار وجهة النظر كلها لنلقينا للمؤلف ، لأن الرواية منذ نداءات (فلوير) ثم (هنرى جيمس) ابتعدت بالفعل الروائى عن المؤلف لتخليص الرواية من التوجيهات الأخلاقية المباشرة، والتي كانت قد وصلت حد الوعظ المباشر، ولأن إرجاع الخصائص الدلالية جميعها إلى المؤلف الذى تخترق وجهة نظره كل وسائل التعبير لم يعد مقبولا، إننى لا أنكر حجم تواجد المؤلف مع تطور السرد الروائى ولكنى أقول بأنه لم يعد وحده هو المهيمن على وجهة النظر تماما، كما أنه لم يعد صاحب السرد الأوحى، ولم يعد هو فقط العارف بكل شىء... لأن هذه الأمور السلطوية كلها للمؤلف قد ذابت بفعل التوزيع الأوركستراالى للوسائل الفنية فى بناء السرد الروائى، وتأتى الدراسات الأسلوبية

الحديثه لتعضد هذا الرأى، حيث لاتعتمد الدراسات الأسلوبية لغة المؤلف كبؤرة أحادية فى النص الروائى .

وعندما نسأل أيهما أسبق نص الكتابة أم كتابة النص ؟ فى الرواية التقليدية الأسبقية للروائى نفسه ، وهو أمر يعلى من شأن الروائى ، إذ كان النص الروائى الناجح وقتئذ هو المالك لذاته العارف بوجهة نظره الفكرية قبل التكوين النصى ، لأن هذا كان بدافع ارتباط طبيعى بين ذات المؤلف وواقعة عبر فكر محض أو موقف فلسفى، ولكن وجهة النظر بعد التكوين الفنى تصبح مرتبطة براوى النص وهو ارتباط لم يزد عن بعد فردى، وكان الروائى نفسه هو المحقق لخصوصية وجهة النظر فى البناء التقليدى.

وعلى الرغم من التقليل الكبير لدور المؤلف فى تقنيات السرد الروائى المعاصر إلا أننا نخطئ إذ نتجاوز دور المؤلف الروائى ولو بشكل مجازى، ولقد أعجبنى تنظير (أوسبنسكى) الذى أقر بالعلاقة الطبيعية بين وجهة النظر والتأليف الفنى للرواية، ومن ثم عندما تناول وجهة النظر انطلق بها وبتنظيراته من مكان طبيعى، وهو المؤلف، فحدد وجهة النظر من خلال موقع المؤلف نفسه، على الرغم من حديثه المتطور فى (بوطيقا التوليف).

وإذا كنا لم نغال - كالأخرين - فى تجاهل دور المؤلف مع تقنيات السرد الحديث ، وإذا كنا نتكر التواجد الكبير لدور المؤلف مع الرويات الحديثة والمعاصرة بشكولها الفنية المتباينة .. فأين موقع المؤلف بالتحديد؟ وما حجمه الذى نقصده ؟.

أتصور إذن أنه حجم وسطى لانبالغ فى إقراره، كما وجدناه عارفا

بكل شيء ومسيطرًا على كل شيء في الرواية التقليدية، وبالقدر نفسه لا أبالغ في إنكار وجوده مع التقنيات الحديثة، لأنه موجود ولكن بشكل غير مباشر لا يمكن أن نتجاوزه .

وقناعتي هنا تزداد مع حركية وجهة النظر في الروايات الحديثة وشكولها المتباينة.. ومهما كان الشكل.. فوجهة النظر تتحدد مبدئيًا خارج العمل الروائي، عندما تكون الفكرة الروائية مجردة ومشبعة بعواطف تزداد اشتعالًا فتدفع المؤلف إلى بلورتها روائيًا... وهنا تنتقل وجهة النظر إلى عالم الرواية . ومن ثم تصبح الوسيلة الفنية للأداء الروائي هي المساعدة على تحديدها بعد أن تلبست بشكل فني أبعداها عن المؤلف - ظاهريًا - لتتحول إلى أصوات أو إلى فكرة تتخلق حولها الأصوات.. وعندما يحرص الروائي على إقناعنا بشكله الفني (كالأصوات) - مثلاً - فلا بد أن يحرص على اختفائه حرصًا يزيدنا قناعة بالشكل الفني - كالأصوات - فيتيح فرصًا متكافئة للأصوات دوغما أى تأثير نوعى منه كمؤلف ، وعندما نشعر بعدم تعاطفه مع صوت ما نزداد قناعة بفنية الاختفاء ، لكنه إقرار نوعى بوجوده الحقيقى الخفى الذى نتلمسه فى الخفاء من خلال حرصه كروائى على مساحات الحرية المتكافئة للأصوات، وحرصه على عدم الإفصاح المباشر بوجهة نظره لإتاحة الفرصة لوجهات النظر الداخلية ، ولو حدث وانحرف الروائى بروايته انحرافا قصديا لترجيح فكرة على أخرى فهذا يعنى أنه يوسع لوجهة نظر قسرية فى مسار غير طبيعى وفى هذا شر عظيم على آليات السرد الروائى ووجهة النظر .

إذن فمعنى هذا أن التحديد الأدق لصاحب وجهة النظر يتحدد

داخل الرواية ، ويتوقف على نوعية الأداء الفنى الذى اعتمدت عليه الرواية (الراوى / الأصوات / الكاميرا / تيار الوعى / المسرحة ..) إلى آخر الطرق التى تؤدى بها الرواية.

ومن التعسف النظرى إذن أن نحدد وجهة النظر وصاحب وجهة النظر بشكل نظرى، لأن فى هذا الأمر تجاوزا صريحا لخصوصية الشكل الفنى والبناء الفنى للرواية. وهذه سقطة نحسبها جيدا، لأن كثيرا من المنظرين قد وقعوا فى شراكها.

وعلى سبيل المثال فتحديد وجهة النظر وصاحبها فى رواية (تيار الوعى Stream of consciousness)، يختلف اختلافا نوعيا وفنيا عن (رواية الأصوات)، وتحديد وجهة النظر فى (تيار الوعى) يرتبط بشكل مباشر بالعقل الداخلى والحياة الداخلية التى تتفجر منها الرؤى، ويعبر الروائى بها عن الأفكار الكامنة فى اللاشعور^(١)، وقيل هى محاولة لمسرحة عقل ما وهى مسرحة تقلص أيضا دور الروائى ، وفى هذه الحالة يصبح تحديد (وجهة النظر) سهلا ميسورا، لأن وجهة النظر تحددت بين الراوى والسطل والتحديد الأدق يكون تبعا لخصوصية كل تجربة روائية فى هذا المجال. وهذا يختلف اختلافا جوهريا مع (رواية الأصوات)[#].

وبناء على ما سبق يمكن أن نقنع الآن بأن العمل الروائى الواحد يمكن أن يأتى محملا بأكثر من وجهة نظر ، وهذا ما سماه المنظرون قبلنا بوجهة النظر الخارجية ووجهات النظر الداخلية التى تفرض نفسها

^(١) ومن بين تعريفات وجهة النظر : الراوى وقد أطلقوا عليه (وجهة النظر) لأنه المجسد التنفيذي لرؤية الكاتب ثم هو المحدد لزاوية الرؤية.

[#] سنفصل الحديث عنها لأن رواية الأصوات هى المختارة للتطبيق فى هذه الدراسة .

لأسباب، منها :

- أن هناك شكول الروايات المسرحية ورواية الأصوات ، وهى روايات تمنح شخصيتها حرية تعبيرية وتكافؤا فى الرأى، مما يجعل الرواية حافلة بوجهات نظر داخلية نتيجة للتعددية الصوتية التى تشعل - بدورها - نوعا من التوتر المقصود داخل هذه الروايات، فتعكس وجهات النظر التباين الفكرى والأيدىولوجى والفلسفى داخل مجتمع الرواية .

- ولأن هناك روايات لا تلتزم بشكل فنى واحد، وإنما تخرج فى عرضها بين أكثر من شكل فنى تبعا لما تستدعيه خصوصية التجربة الروائية ، ومن ثم سنجد أنفسنا أمام تعددية صوتية تمثل إفرازا طبيعيا لبناء فنى استعار شكولا مختلفة لأداء تجربة واحدة كما فى رواية (يحدث فى مصر الآن) للقعيد، حيث استدعت التجربة سلطة الراوى الملاحظ الذى يحتفظ بحق التعليق ومن ثم التهميش ، ثم استدعت التجربة ظهور الأصوات الروائية، ثم استعان بوسائل التوثيق والتقرير... وعلى الرغم من هذه التعددية إلا أننا نشعر بتماسك البناء الروائى الذى يعلن - فى النهاية - عن وجهة النظر الخارجية (الكلية) التى قصدها المؤلف .

إذن فتحديد وجهة النظر أصبح مرتبطا بخصوصية الأداء الفنى للتجربة الروائية، ثم بكيفية توظيف الأساليب والشكول الفنية لتحديد وجهة النظر، وكان من الطبيعى إذن أن نفهم السببية المباشرة لتركيز الدراسات الحديثة والتنظيرية منها على العلاقة بين المؤلف والراوى، وهى نفسها الرغبة التى ولدت (وجهة النظر) عند (هنرى جيمس)، وعلى سبيل المثال أذكر أن (وين بوث) فى دراسته المعنونة بـ (المسافة ووجهة النظر: محاولة للتصنيف) قد ركز على مسافة تواجد صوت

المؤلف في السرد الروائي فقال — (المؤلف الضمني Implied Author / والراوي المعلن Dramatised Narrator / والراوي غير المعلن Undramatised Narrator) ثم يرصد حجم الراوي (النايذ / المشارك / العارف بكل شىء) وينتهى من تصنيفه إلى تحديد درجة الوعي عند الرواة بأنواعهم .. ثم علاقة العناصر البنائية بالقيم والأحكام الثقافية أو الجمالية أو حتى الفيزيقية ، وهذا ما قصده بالمسافة في عنوانه^(١).

ومن الجلى أن الدراسات الحديثة عن تقنيات السرد الروائي قد انطلقت من (وجهة النظر)، وحاولت الانسلاخ بالتفسيرات الدقيقة لكنها لما تتجاوز وجهة النظر إلا في حدود ضيقة تكفى بالتحديد الدقيق للصيغة والصوت من ناحية، ثم للمروى عليه من ناحية أخرى .

لوجهة النظر دالتان : فنية وفكرية، وإن كنت قد أشرت إلى الدلالة الفنية فإن الإشارة الآن ينبغي أن تكون لخصوصية البعد الفكرى في وجهة النظر، وهى وقفة لا تقل أهمية عن وقفنا السابقة مع البعد الفنى، وذلك لأنه من الشائع أن وجهة النظر تعنى استخلاص فكرة العمل الروائى، وهذا غير صحيح البتة، بل إنه يتعارض مع الغاية الفنية الأساسية التى استبقت وجهة النظر، ولأن الرواية ليست مجرد رغبة فى الإخبار، وإلا لقنا إن الرواية قديمة قدم الإنسان، لكن الرواية فعل إبداعى يتجاوز مجرد الإخبار ، لأن الرواية تعنى بالكشف النوعى مع تشكيل فنى يطمح لتفسير رؤية وتوصيل وجهة نظر إلى المستلقى عبر قنوات هى الآليات الفنية البنائية واللغوية ، ومن ثم فلو أن غاية الرواية إعادة إنتاج الفكر الفلسفى المحض بمحاكاة ساذجة لكانت

(١) تحليل الخطاب الروائى / سعيد يقطين / ٢٩١.

محاولة روائية متواطئة مع نشاط إبداعي كاذب .

ولو أن وجهة النظر تعنى فقط اليقظة التامة لإعادة إنتاج البعد الفكرى عبر سرد روائى ما لأثر ذلك سلبيا على البناء الفنى للرواية، ولفقدت وجهة النظر أهم دوافعها المؤثرة ، وهى كيفية تطوير الأداء الروائى والبحث عن التجديد والتنوع الذى يساعد على بلورة التجربة الروائية بتناسب كفى مع فكرها وشكلها .

لقد جاء مصطلح (وجهة النظر) لا لمقاومة الراوى العارف بكل شىء والمتحكم فى كل شىء، وإنما جاء المصطلح لتجاوز الغاية الأخلاقية المباشرة التى سيطرت على الروايات منذ القرن الثامن عشر فى أوروبا، والتى عنت وقتها بغاية أخلاقية الفعل لا بغاية أدبية الإبداع الروائى. ولذلك سبق (فلوبير) (هنرى جيمس) عندما دعا إلى تغليب الجانب الفنى ودعا فى وقت باكر إلى تغييب الروائى، حتى تتخلص الرواية من نزعة المباشرة والخطابية المزمنة، ورأى (فلوبير) أن الغاية الإبداعية يمكن أن تصل عبر قنوات فنية طبيعية تعنى بالتلقائية الفنية Artistic Autonomy التى قال بها لاحقا (هنرى جيمس) لإحلالها محل القصصية الفكرية التى تسكن الواقع وتحوله بالمحاكاة المباشرة إلى تدليل سعى عبر التوجه الفكرى والقيمى القصدى كغاية .

وعناية وجهة النظر بالبعدين الفنى والفكرى - معا - يعنى مسارا نقديا طبيعيا ويعنى أن قياس التطور الفنى للروائى لا يقاس بحجم البعد الفكرى الذى يحرص عليه، وإنما يقاس بحجم تناسب الفنى مع الفكرى فى الفعل الإبداعى للرواية . والرواية الإنجليزية - على سبيل المثال - عرفت طريق تطورها مع "لورانس" عندما تخلى عن التصوير

الفوتوغرافى، ومن ثم البعد الوعظى المباشر، وتحرك تحركا فنيا بفكرته مستجاوزا بذلك الثبات الوعظى المباشر فى الروايات التى عنت بهدف أخلاقى فكرى فى المقام الأول.

وفى الرواية العربية وتاريخها أمثلة عديدة تدل على أن اليقظة التامة للبعد الفكرى فى الرواية قد أثر سلبا على الأداء الفنى، ونلاحظ هذا بصفة عامة فى الرواية التاريخية، حيث تزيد المرجعية التاريخية على حساب المرجعية الفنية، ونلاحظ ذلك فى محاولات (جورجى زيدان) التاريخية حيث زادت المرجعية التاريخية لغاية معرفية فقلت الفنية بالتبعية، ومن ناحية أخرى نلاحظ الخط الفنى الصاعد فى الروايات التاريخية، لأن الروايات الأولى عنت بالمرجعية التاريخية والغاية التعليمية... والروايات الأخيرة وازنت بين المرجعية التاريخية والأداء الفنى، ولذلك نجد محاولات نجيب محفوظ التاريخية أكثر فنية من محاولات (الجارم وأبو حديد)، ثم نلاحظ أن محاولات نجيب محفوظ الواقعية تتفوق فنيا على محاولاته التاريخية، لأنه حقق فيها الموازنة القصصية بين المرجعية الفكرية والآليات الفنية.

وتفسير ذلك واضح فى وجهة النظر، كلما زادت المرجعية الفكرية قلت المرجعية الفنية، ثم إن الغاية الفنية هى الأقدار على إبراز وجهة النظر فى العمل الروائى، لأن موقع الراوى وحجمه فى الرواية هو الذى يشكل فنية الأداء الروائى، وهو القادر على إقصاء الغاية الوعظية والقصصية الفكرية، ليعطى الفرصة لصراع طبيعى داخل الرواية فتثبت آراء وتسقط آراء أخرى، تبعا لمسيرة الأحداث الروائية ومتطلباتها الفنية، وليس تبعا لتوجه قيمى أو فكرى أو أدلة قصصية بتصميم قبلى.

وكلما زاد الأداء الفنى واختفى الروائى كلما صعب علينا الفصل بين الفلسفة الفكرية والأيدىولوجية للروائى وبين أساليبه الفنية المنفذة للتجربة الروائية، وهذه واحدة من طموحات (وجهة النظر).

وكان النقاد الأوربيون أسبق تحذيرا لتجنب سطوة البناء الفكرى على البناء الفنى، فقالوا بأن الأدب ليس شكلا فلسفيا، وإنما هو شكل فنى، ومن ثم فوجهة النظر ليست معنية فقط باستخلاص فكرة العمل، لأن هذا يحيل النص الروائى إلى بعد فكرى ويجهض بناءه الفنى وجماله الإبداعى . ومن قبل حاول الناقد الألمانى (أولريتش Ulrich) أن يحدد فكرة (تاجر البندقية) لشكسبير على أنها: "حق كبير بنى على أذية كبرى"، فاستنكر عليه النقاد الأوربيون هذا الصنيع. بل وعلى كل النقاد الذين اكتفوا بالبحث عن الغاية الأخلاقية والقيمة فى أعمال شكسبير .

وكان (تولستوى) صاحب فلسفة دينية وفكر اجتماعى سبق الثورة الروسية وقد انعكس ذلك على قراره قبيل مماته[#]، وعلى رواياته، لاسيما (البعث) التى امتدحها النقاد لامتزاج المشاعر والأحاسيس بالبعد الفنى والفكرى فى كل واحد، وقد نجح فى تحويل أفكاره المجردة إلى واقع حى ملموس ومشخص. إلا أننى اعتقد أن (تولستوى) قد أجهض روايته وأساء إليها فى نهايتها عندما استعان بنصوص (الإنجيل) فى نهاية الرواية، وهنا ارتفعت نبرة الغاية الأخلاقية إلى درجة سلطوية جففت معها المشاعر الدلالية، ثم إن الكلام الأمر غير مقنع - دائما - للوعى الداخلى، ثم زاد (تولستوى) الإساءة إلى روايته عندما أعلن عن هدفه

[#] تنازل تولستوى عن ممتلكاته للفقراء قبل مماته ليترجم أفكاره إلى واقع عملى . وقراره هذا لم يكن مفاجأة لمن يعرفه ولمن يقرأ له .

الإصلاحى بشكل مباشر عندما وجه السؤال إلى (نيكليودوف) -
البطل -: كيف أستطيع أنا الفرد المنتمى إلى الطبقة السائدة أن أتحرك
بمفردى من المساهمة فى الشر الاجتماعى.. وكان الجواب :- كف عن
المساهمة فيه داخليا وخارجيا... "وهذه الإجابات المباشرة فيها التزعة
الأمرة... وتغليب الفكرى على الفنى فى نهاية (البعث) قد قلل من قيمتها
الفنية .

وعندما جاء (باختين)^(١) ليعيد دراسة أعمال (ديستوفسكى) عاب
على النقاد تصنيفاتهم واهتماماتهم الأيديولوجية والفكرية على حساب
البعد الفنى المهم ، وكشف عن جذور رائدة لرواية الأصوات ...
وبشكل عام فالرواية بل والأدب الأوروبى قد عرف طريق التقدم بعد
الانعتاق من قبضة الكنيسة وهيمنتها الإلزامية لتحديد الغاية الأخلاقية
للإبداع على حساب الجانب الفنى

إن الإصرار على تحديد (وجهة النظر) بعد فكرى فقط ليوازى -
فى تصويرى - الإصرار على وضع نهاية لكل رواية لتسكين الصراعات
بما يرضى فضول القراء .

إن مجال تنوع الأفكار الروائية يكاد يكون محدودا، ومن ثم يبقى
التميز الحقيقى فى القدرة على استحداث شكل روائى يتناسب مع
الفكرة . ولذلك نجد الفكرة واحدة، إلا أن التناول مختلف عند المتميزين
من الروائيين لأن الخطاب الروائى سيختلف تبعا للتوجهات الفكرية
والقدرات الفنية المختلفة من روائى إلى آخر .

وإذا كان الأدب حياة لانفعال مكتوب مسرحه الذات والحياة، فإن

(١) قضايا الفن الإبداعى عند (ديستوفسكى) / باختين.

التمسيق والاحتفال بالبعد الفكرى على حساب البعد الفنى أمر غير مرغوب فيه للفنون الأدبية، لأن الشعر ليس فلسفة بديلة، وشعر الأفكار لا يحكم لجماله بقدر ما فيه من فكر وإنما بقدر ماله من جمالية فنية، والرواية لم تعد بوقاً لتوجهات وعظية وأيديولوجية بشكل مباشر، وإنما أصبحت - بفعل دلالتى (وجهة النظر) وتطور التقنية السردية - تتحرك بين الذات والواقع فى مجال شعورى متوحد، وبلغة تعبيرية تناسب طبيعة التجربة وآلياتها الفنية .

إذن عندما يتحقق التفريغ النوعى للفكر عبر القنوات الفنية الروائية بتقسيم كفى، يتحقق لوجهة النظر غايتها فى الجمع بين فلسفة التجربة الروائية المنشئة للفكرة، وفلسفة التجربة الروائية المنفذة لآليات الفن الروائى، فى كل واحد .

وإذا كانت هذه رؤية نقدية تنظيرية ، فعلى مستوى الإبداع الآن رؤية مماثلة، حيث إن أكثر الروايات الحديثة تعكس نوعاً من عدم اليقين الأنطولوجى الوجودى لإنسان هذا العصر، وهو أمر قد يفصح الادعاءات الفكرية لدى الإنسان الذى تحول بدوره إلى حالة سيكولوجية. وبناء على التحولات الفكرية فقد استجابت الرواية ، وطورت طرائق السرد حتى أصبحت بعض هذه الطرائق وكأنها تتحدى التنظيم الواقعى للمنطق ، وذلك لنقل صورة حقيقية من عالم متحول مراوغ . وأصبح الاغتراب هو اليقين الثابت من بين هذه التحولات، مع كثرة للشك، ومع تطور علمى وتكنولوجى ، فسيطر المطلق على النسبى، وانفتح اللاوعى على الوعى ، وأصبحت الطبقة الرابعة فى الرواية تتصل بالصفات الميتافيزيقية للتوازى مع الموقف من الحياة .

إذن فليست غاية وجهة النظر مجرد تحديد لفكرة ، لأنه ينبغي لنا أن نحدد لأية وظيفة فنية وضعت ، علما بأن الرواية لا تبنى على اختلافات فكرية مجردة .. وإنما تبنى على تناقضات اجتماعية مجسدة . ودعاة الأدب الصافي قديما - كما يقول ويليك^(١) - رأوا أن وجود أفكار خلقية يعنى (هرطقة تعليمية)^(٢) وإن كانت هذه الأفكار لا تدنس الأدب بحضورها.

وليس المقصود بالفكر فى الأدب - بصفة عامة - مجرد حشد معلوماتى ، لأن هذا الأمر غير مقبول إلا إذا تغلغلت الأفكار فى نسيج العمل الأدبى ووجدت مبررا فنيا قويا لوجودها، ومثالا فى ذلك رواية (الأخوة كارامازوف) الذين مثلوا مساجلة أيديولوجية فى ثوب فنى أكثر إقناعا ، وكأن الشكل الفنى استدعى المساجلة، أو كأن المساجلة استدعت شكلها الفنى.

وتقييم الأدب - بصفة عامة^(٣) - قد مر بمرحلتين، الأولى قد ركز التقييم على مملكة الفن للفن ، والأخرى ركز فيها على الغاية الفكرية وتوابعها التعليمية، وكان من الطبيعى أن يفرز المنظور الوسطى بينهما وهو "القيمة الجمالية" التى تتوسط فى رؤيتها المعرفة والأداء الفنى ، وهى الأقرب إلى خصوصية " وجهة النظر " بالنسبة للفن الروائى ، وهو مصطلح بدلا ليته يعلن أن التماسك والتناسب بين البعد الفكرى والأداء الفنى هو المعيار القياسى المحقق لـ " القيمة الجمالية " .

(١) صاحب كتاب: نظرية الأدب.

(٢) المرجع السابق.

(٣) أقول بصفة عامة حتى لا أقف مع التسميات التفصيلية للاتجاهات النقدية.

ووجهة النظر بتحكيما للقيمة الجمالية كوسيلة معيارية قد لجأت إلى هذا التوسط، لأنها تحتوى على دالتين (فكرية وفنية) فضلا عن أن الروائي لم يعد مشغولا الآن بتأكيد الثوابت الفكرية في مجتمع ما - على الرغم من فاعلية هذه الثوابت - وإنما شغل الروائي بإعادة توزيع الأضواء على القيم الثابتة ، والأخرى المتحولة والمناهضة ، ومن ثم يحدث قلقا مقصودا يفسح به المجال لوجهات النظر المتصارعة ، وهذا ما يحدث في رواية الأصوات ، والتي إن لم تغير شيئا فعلى الأقل ستحدث جدلا ممهدا للثوابت أو المتغيرات بقناعة تامة .

ولا أشك في أن لوجهة النظر دورها في الدفع الروائي الإيجابي على المستويين الفني والفكري معا . لأن حركية الروائي واختفاء الكاتب أعطى فرصة للتعددية الصوتية التي تحدث الجدل والقلق والحوار المثمر . بينما كان الروائي التقليدي يسعى إلى إعادة إنتاج ثوابت القيم الفكرية الشائعة بحماس أتاح له مساحات الاستطراد أو الخطابية الزاعقة . ومهما كان تعاطف القارئ مع هذه الثوابت إلا أن تعاطفه كان أكثر استرخاء لعدم وجود رؤية مضادة تثير القلق والجدل .

وكان إنتاج الثوابت الفكرية والقيمية قد سيطر على رواياتنا في النصف الأول من هذا القرن ، وقد تناسب ذلك تناسبا ضمنا مع شعوبنا العربية التي كانت تبحث عن هويتها، وفي وقت كانت تبحث فيه عن استقلالها وعن دفع التشكيك عن ثوابتها التراثية ، فعمد الروائيون إلى استحلاب وجدان القارئ لإقرار حماساته ، ولتحقيق قدر من التآلف المقصود .

وكانت الأطر الفنية في الرواية التقليدية، كالزمن المنطقي والخط

الطولى وأنا السارد أو ضمير الغائب، كلها وسائل قد ناسبت تعزيز الثوابت الفكرية فى الرواية العربية التقليدية، لاسيما فى النصف الأول من هذا القرن .

ثم كانت الجدليات الفكرية والأصوات ووجهات النظر .. وكان لابد من تحديث سردي يناسبها، فكثرت البناءات الفنية الدائرية ، وكثرت التداخلات التى سمحت بسيولة فنية وسمحت بالزمن الفنى الدائرى .. وكان مثل هذه الوسائل الفنية المتجددة قصدت إرباك الثوابت التقليدية للمتلقى العربى ، ومن ثم بدأنا نجد القارئ المنتج المكتشف المدقق، فانتقل بدوره إلى داخل اللعبة الروائية وأصبح المروى له والقارئ جزءا من التجربة الروائية، ولقد أجاد عدد كبير من الروائيين لمظاهر التحديث الروائى مثل (إدوارد الخراط / عبده جبير / محمد ديب^(١) / لجيب محفوظ وآخرين ...) وستوقف فى الجزء التالى لاستجلاء وجهة النظر فى مسيرة الرواية العربية بإيجاز، حتى نصل إلى رواية الأصوات.

(١) محمد ديب / كاتب جزائرى ويكتب بالفرنسية. وروايته المعربة (هابيل) نموذج لتقنيات روائية، لعبير (تسيار الوعى) وبقلدر من المألوسة يحاكى بزمن فنى الواقع السياسى والنفسى الذى اعتصره نتيجة تمسكه بوطنه وانبهاره بباريس (الواقع) الأمر الذى أحدث توترا انعكس فنيا على طريقة الأداء الروائى، فعمد إلى الترهين السردى من ناحية وتكسير عمودية المد الزمنى المنطقى، فإذا بنا أمام فيض نفسى من اللاشعور فيما يسمى بـ (البنية السائبة) . التى تشير إلى قعر من التشتت والضياع

آخرأ... رواية الأصوات

وجهة النظر وحركية الرواية العربية
من دائرة الأنا إلى الأصوات

وجهة النظر وحركية الرواية العربية من دائرة الأنا إلى الأصوات

على الرغم من كثرة الدراسات النقدية والتطبيقية والتنظيرية لوجهة النظر في الرواية الأوربية، إلا أن وجهة النظر منطقة غير مأهولة في دراساتنا النقدية^(١) العربية على الرغم من أهميتها ، وهذا معناه أحد أمرين - في تصوري :

- إما أن الدراسات النقدية قد انفردت بدلالة أحادية (فنية فقط) أو (فكرية فقط) فغابت وجهة النظر تحت وطأة المنظور النقدي الأحادي.

- وإما أن الدراسات الأوربية لوجهة النظر قد أغتنت عن دراسة وجهة النظر في الرواية العربية.

بالنسبة للأمر الأول فإنني أعتقد بصحته وبإقراره، حيث إن نقادنا الأولية قد عنت فقط بالجانب الموضوعي في دراسات وصفية عديدة وصلت حد الإسقاطات المباشرة، والتي اختزلت بدورها معطيات النص الفنية ولم تلتفت إليها، بل وحاول بعض النقاد محاكمة الروائي من خلال الموازنة المباشرة بالواقع، وأكد هذا المسلك النقدي على التجاهل المباشر للشكل الروائي والبناء الفني .

ومن ناحية أخرى قد وقع نقادنا الأوائل فيما وقع فيه نقاد أوربا

(١) وقعت على دراسة وحيدة قصيرة عن (وجهة النظر) لـ (ذ. إنجيل بطرس سمعان) / راجع

كتاب (دراسات في الرواية العربية من ص ٩٠)

عندما استعاروا وسائل نقد المسرحية لنقد الرواية لوجود بعض التشابه
النوعى دون الكيفى لعناصر البناء (الشخصية / الحدث / الزمان /
المكان...) فأساءوا إلى نقد الرواية .

ولما اتصل نقادنا بتقنيات السرد الروائى المعاصر، وبالبنائية
والأسلوبية، ركزوا على زوايا فنية خالصة على حساب الفكر
والمضمون، وكأننا تقدمنا خطوة إلى الأمام وأخرى إلى الخلف، فأصبحنا
- حقيقة - فى حالة ثبات نقدى، على الرغم من وهم الحركة الخارجية
مع الدراسات الفنية التى جففت بحدتها منابع الإرواء الإبداعى للرواية،
وأوقعت النصوص تحت طائلة إحصاءات ورسوم بيانية ومصطلحات لما
تستقر بعد . وأعتقد أن هذا التخبط النقدى لفن الرواية بخاصة كان
بسبب غياب (وجهة النظر) من نقاداتنا ، وهى التى جمعت البعد الفنى
والفكرى معا ، بل وهناك من حمل (وجهة النظر) بثلاثة أبعاد دلالية فى
النقد . وكان هذا أحد أبرز الأسباب التى حملتنى لدراسة رواية
الأصوات من خلال (وجهة النظر) .

وإذا كان الأمر الأول يخص نقد الرواية ، فإن الأمر الآخر يخص
الإبداع الروائى، وهو الطرف الأول والأساسى، وأعنى به: هل أغنتنا
الدراسات الأوربية لوجهة النظر عن دراسة وجهة النظر فى الرواية
العربية ؟

إن الإقرار الإيجابى لهذا التساؤل يعنى أن الرواية العربية قد سارت فى
فلك الرواية الأوربية لدرجة ذابت معها معالم التميز .. فهل هذا حقيقى؟
... ولا بد أن نتوقف مع هذا الاستفهام الكبير لأن الإقرار بعدم التميز

الإبداعى للرواية العربية يسقط بدوره المبررات لإقامة دراسة وجهة النظر ... أما الإقرار بالتميز الإبداعى للرواية العربية فيقيم بدوره مبررات الاستعانة بوجهة النظر لتطبيقها على مسيرة الرواية العربية .

وكان المسار النقدى قد زاد القضية بألغام عديدة، أولها عناية بعض النقاد بترجمة التنظير دون التطبيق لوجهة النظر ، ولاعتماد البعض على تجاهل وجهة النظر ، واعتماد الآخرين على دراسة الرواية العربية عبر مسالك التمدب فقالوا بالكلاسية والرومانسية والواقعية ، وهى نفسها خطوات تمذهب الرواية الأوروبية ، فهل يعنى هذا أننا نسير فعلا فى فلك الرواية الأوروبية مقلدين إياها؟، أم أن لنا ملامح تميز إبداعى نحن فى حاجة إلى الكشف عنها؟، ثم ما حجم هذا التميز - إن وجد - ؟

أولا أود أن أشير إلى أن الدراسات النقدية التى صنفتم المسار الشعرى والمسار الروائى العربى بالواقعية والرومانسية والكلاسية كان تصنيفا مغرما بالتقسيمات بدون مبرر قوى لاعتمادها .. وإذا كانت هذه التقسيمات صحيحة فى أوروبا لأنها عبرت عن تطور حضارى حقيقى مسبق بفلسفات تبرره، ومن ثم بمذاهب تؤكده .. فهذا أمر طبيعى . أما نحن العرب فروادنا لما اتصلوا بأوروبا فى مطلع هذا القرن قد عرفوا المذاهب جملة ... والتمسك بإحداها كان لهوى نفسى، وليس لمناسبات تاريخية وحضارية ارتبطت بالواقع العربى . إذن فالتقسيم المذهبى للإبداع العربى بصفة عامة لم يكن منصفاً للحقيقة الواقعية للإبداعين الشعرى والروائى بخاصة . ألم أقل بأن النقاد قد زادوا القضية إلغاما .

ثانيا: إن فلسفة البناء والتماثل لتصوير الحياة قائمة على فكرة أن

نشوء الفرد يكرر نشوء النوع ، وليس معنى ذلك أن ننكر على الفرد التميز بين النوع المنتمى إليه ، وكذلك الأمر في فن الرواية ، لأن النص الروائي يمثل بنية دلالية تحتاج مادتها من البنيات الثقافية الحضارية للبيئة التي أنتجتها ، ومن هنا تتمايز الروايات من مكان لآخر ، ولو أن النص الروائي تزامن مع البنى الحضارية والواقع المعيشي ، فإنه سيمثل نموذج التفاعل الذي يعكس قدرا كبيرا من التميز، والتميز المعنى هنا ليست فقط الجودة الفنية، وإنما التميز بمعنى الاختلاف والاستقلال التعبيري - بدون النظر للمستوى الفني فهذا أمر آخر - وذلك لأن الرواية ليست نصا وإنما هي ممارسة نصية.

ومن خلال هذه الرؤية النظرية نستطيع إن نقر مقدما بحجم ما لاستقلالية الرواية العربية ، وعلينا أن نبحث في مسيرتها وحركيتها على ملامح هذا التميز عبر وجهة النظر بمستوياتها الفنية والفكرية معا .

وجذور التمايز والاختلاف بين الروايتين العربية والأوربية تستمد قوامها الأولى من بنى التأسيس الأولى ، حيث إن الرواية الأوربية قد نشطت وارتفعت مع تمكن الطبقة البرجوازية الناهضة ، ومن ثم وجدت الرواية في التغيير الطبقي مبتغاها فانفتحت الموضوعات ، وتغير مفهوم البطولة ، وبدأ البحث عن حرية التعبير التي قادت إلى (وجهة النظر) فرواية الأصوات بينما نجد الرواية العربية قد تأسست بنيتها الأولى مع واقع عربي مهزوم ومأزوم ، يعاني الاستعمار والتخلف والانقسامات ، ومن ثم انشغلت الرواية العربية في مهدها بالبحث عن الهوية على المستويين الفردي والجمعي .

أما المستوى الفردي فتدثر بالشكل السرى بصورة مباشرة أو غير مباشرة، كأيام طه حسين وإبراهيم الكاتب للمازني ويوميات نائب في الأرياف للحكيم ... وفسر بعض النقاد ذلك بالمنحى الرومانسى ولكنى أعتقد أن العوز الفنى هو السبب المباشر^(١) فلم يتمكن الرواد من تجاوز ذواتهم للتعبير بخيال تركيبي عن الآخرين ، فوجدوا فى الذات وضمير (الأنسا) أو (هو) مبتغاهم فى خطوط طولية بسيطة التركيب ، ولما يعزز هذا الرأى سيطرة الشكل السرى والروايات التاريخية على نتاج الرواد. وعلى المستوى الجمعى قد استثمر المثقفون رحلاتهم الدراسية إلى أوربا للتعبير عن الهوية العربية ، فسجلوا مغامراتهم فى أوربا بكل ما فيها من تجريب وتخريب واكتشاف ، وأرادوا أن يحددوا المواجهة بين الشرق والغرب من خلال منظور فردى فجاءت تجاربهم باستقراء ناقص يعكس الجزء على الكل ، وافترضوا حلولاً وسطية ساذجة تتوج الصراع بالزواج .

وقضية الهوية قدمها الرواد من خلال مواجهة الذات بالآخر فى روايات (أديب لطف حسين / عصفور من الشرق للحكيم / قنديل أم هاشم لسيحى حقى / موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح / الحى اللاتينى لسهيل إدريس ..) وتابعت تلك الروايات بسقوط أبطال

^(١) ولما يؤكد هذا العوز أن بعض الرواد كتبوا رواياتهم الأولى وعيولهم على الرواية الأوربية ومغادجها التى يحتفونها، ولذلك شكوا الرواد من المرأة المصرية القعيدة المنزل لأنها لاتساعدتهم على البناء الروائى على النسق الأوربي ... وقد عاب عليهم المازني بحماسات تنظرية فقط آنذاك

الشرق المحملين بأبحرته ورومانسياته عندما صدمتهم مادية الشمال الصلبة، فسقط (أديب) طه حسين مع (إلين) ومع نزواته وأفاق على صراع بين الواجب والنزوات وقد أدى الصراع إلى جنونه . وسقط (عصفور الشرق) مع فتاة المسرح الفرنسي وفشل في أن يستبطن القيسية ليللاه الفرنسية التي صدمته بالظهور مع صديق آخر لها . وبطل (موسم الهجرة إلى الشمال) لم تشفع له ثقافته ولاحملة لدفع الجنوب ليستمر في أوربا.. فعاد إلى الشرق. وبطل (الحى اللاتيني) المثقف حاول تحقيق ذاته عبر فحولة الذكورة - على الطريقة العربية - فتعامل مع (المراهقة / المومس / العاشقة) ونجا بنفسه وعاد واستجاب لأمه ولم يتزوج من "جانين" الفرنسية .

وكل روائى منهم قد وضع حلولاً ساذجة للمواجهة مع الغرب وبطريقة تلفيقية لاوسطية ، فطه حسين في (أديب) يفر بسقوط أديب ويعلن نجاحه وعدم سقوطه ليعطى إيجاء بأن الصراع لم يحسم بعد . أما (الحكيم) فلم يستطع أن يبلور فكرة المواجهة من خلال علاقته بفتاة المسرح فاختلق حواراً مع صديق روسي مثقف حاول من خلاله الانتصار للشرق. ومن الملاحظ بصفة عامة في هذه الروايات أن الأبطال عادوا جميعاً إلى أرض الوطن على الرغم من إغراءات أوربا، فأديب طه حسين فضل جوار (حميدة) على (إلين)، وبطل (الحى اللاتيني) يرتبط بأمه ويرفض الزواج من فرنسية، و (عصفور الشرق) جعل محاوره الروسي يتمنى زيارة الشرق ، وبطل (الطيب صالح) عاد بغموضه ليتيح للأساطير أن تنسج حوله ... وهذا يدل على الارتباط بالوطن .

والملاحظ أيضا أن تلك الروايات قد جاءت برؤى فردية في غيبة المشروع الحضارى .. فعالجوا الموضوع برؤى توفيقية استعانوا فيها بالجنس والمرأة كوسيلة قياس حضارى[#]، لكن رفض الزيجات يدل على استمرارية المواجهة في ذلك الطور التاريخي .

وعلى مستوى آخر فقد وقعت تلك الروايات - كغيرها من روايات الرواد- في قبضة (الأنا) أو (هو) على أكثر تقدير ، وفي الحالتين نحن أمام الراوى العالم بكل شئ وهو أمر يجب تبريره الفنى والتاريخي ، فقدرات الروائيين الرواد المحدودة قد اقتضت هذه الطريقة ، وبعض تلك الروايات قد خطت خطوة فنية جيدة عندما تجاوزت الأنا إلى هو مثل (أديب) الذى وقع في قبضة الراوى وهو الكاتب نفسه، بينما كان الراوى في (قنديل أم هاشم وموسم الهجرة إلى الشمال) صورة فنية متطورة نسبيا .

وكانت روايات الرواد بصفة عامة قد وقعت في دائرة (الأنا) وجعل الرواد من ذواتهم موضوعا لرواياتهم فكثرت الشكلى السبرى والخطوط الطولية، ثم جاء استخدام الضمير (هو) لكنه لم يحقق مسافة بين الوجه والقناع، وإذا بنا في حالة التباس تام بين البطل (هو) وبين الكاتب نفسه، كما في (عصفور من الشرق / إبراهيم الكاتب / يوميات نائب في الأرياف / سارة / زينب ..) وتناسب ذلك مع الخط الطولى للبطولة المطلقة في تلك الروايات التى جعلت البطل أكثر التصاقا بذاته على حساب ابتعاده عن الواقع، مما دفع البعض بوصف تلك الفترة

[#] كان ماركس يرى أن "الموقف من المرأة معيار لإنسانية الإنسان "

بالرومانسية ، وهو رأى لم يبلغ من الحقيقة منتهاها..

ثم كان الجهاد والمطالبة بالاستقلال مع الزعامات الوطنية قد وجه
وشد الفكر الروائى نحو الواقع بقوة ، وكانت الروايات الواقعية التى
قادها نجيب محفوظ باقتدار ، وتحرك الروائيون على محورين : فطه حسين
ويحى حقى والحكيم ركزوا على الريف وقضاياه ، بينما انفراد نجيب
محفوظ ومعه إحسان عبد القدوس ويوسف السباعى والسحار... لتصوير
المدينة ولاسيما الأحياء الشعبية.

وتناولت الروايات القضايا الاجتماعية، كالفقر والبؤس والانحلال
الخلقى، ثم القضايا الوطنية والمطالبة بالحرية والاستقلال... وبعد
الاستقلال وقع الحاكم والمحكوم تحت طائلة الانتماء... وتفجرت مع
الاستقلال قضايا آخر فازدادت الموضوعات حول وضعية
الحاكم والمحكوم والحرية....

ورصدت الروايات القاعدة الشعبية العربية فى نموها وتطورها
المستدرج، تلك القاعدة التى رفضت القولية الأيديولوجية التى احتفى بها
المثقفون العرب ، بينما اكتفى القاع الشعبى بالتدثر بأجرة الشرق ودفع
البعد التجريدى المدفوع بالعمق الإيماني .

وكان من الطبيعى أن تختلف الصراعات داخل الرواية العربية ،
فالصراع الشعبى كان على مستوى تبدل وتغير العادات والتقاليد بفعل
التواصل الإعلامى الذى قرب المسافات وأذاب الفروق حتى بين القرية
والمدينة. أما صراع المثقفين فبدأ أولاً وقد حكم عليه بعقدة الدونية التى
لا يستحضر منها المثقف إلا بتمثل ثقافة الغرب والتحمس لها أو للوصول

بالوطن إلى مستوى الحضارة الغربية ، وقد أتاح هذا فرصة أخرى لظهور روايات المواجهة بين الشرق والغرب لتعبر عن هذا الطور الحضارى الثانى. فتجددت روايات البحث عن الذات مثل (أصوات لسليمان فياض / النداء البعيد لأحمد مكى / الربيع والخريف لحنامينه / الوطن فى العينين لحميدة نعنec / عودة الذئب الى العرتوق لإلياس الديرى / الثنائية اللندنية لسميره المانع / هابيل محمد ديب)

وأبطال هذه الروايات يختلفون عن أبطال روايات الرواد الذين ذهبوا للدراسة فى أوربا ... أما هؤلاء الأبطال فهم أربعينيون، مما يشير إلى طور الرجولة والاكتمال والنضج الأمر الذى جعل العقلانية هى رد الفعل، وليست النزوة الشبابية - كما جاء عند الرواد - ومن ثم كانت رحلة الأبطال هنا هى رحلة البحث عن التميز، لارحلة البحث عن الهوية، أو رحلة التماهى فى الآخر الأوربى بفعل البريق الحضارى الذى أغرى الرواد .

وبعض هؤلاء الأبطال قد خرجوا من أوطانهم وهم غاضبون ثائرون.. مما أتاح لهم فرصة حمل شعاراتهم معهم فى رحلاتهم إلى أوربا، ومن ثم تحولت ممارساتهم الجنسية إلى نوع من التوظيف لإبراز التداخيات النفسية المقصودة أو الاسقاطات القومية والأيديولوجية، وكان من الطبيعى أن تكثر الشعارات مع أبطال هذا الطور الحضارى الذين مثلوا انتماء الشعارات أكثر من انتماء الفعل والمشاركة والمعاناة .

وكانت دوافع الرحلة مختلفة عن دوافع روايات الرواد التى كانت للدراسة، أما هذه الروايات فكانت الرحلة إلى أوربا (للسياحة /

للسياسة / للتجارة / للنفي) .

وشهدت هذه الروايات تطورا كبيرا في أسلوب السرد والعرض، وتأتى روايات (هايل لمحمد ذيب / وشرق المتوسط لعبدالرحمن منيف / وأصوات لسليمان فياض) أكثر تميزا وتطورا ، ففي شرق المتوسط يتناوب البطل مع أخته العرض المتبادل بين الأنا وهو، مما يقربنا من عمق الشخصية، تارة، ومن ممارساتها الخارجية تارات . و (هايل) لمحمد ذيب سكنت تيار اللاشعور، لكن الواقع لا يغيب تحت غيب ودهاليز اللاوعي، ومن ثم عرض الصراع الروائي لوضعية المثقف المأزوم المتمسك بوطنه وبـ (ليلي) حتى تشفى، على الرغم من وقوعه تحت ضغوط الاستلاب النفسى والعاطفى بل والجنسى ، وفي الوطن كان (قايل) يتأبط شرا

ورواية (أصوات) لسليمان فياض صورة متطورة بأسلوب آخر، حيث عمد الروائي إلى تكتيك الأصوات الذى سنفصل القول فيه لاحقا.

وكانت الروايات الواقعية الأخرى قد رصدت الشارع العربى والطبقة الشعبية بطموحاتها وآلامها وأمالها ... وجاء (نجيب محفوظ) نموذجا جيدا فى هذا المجال، وقدم لنا تنويعات سردية معزوفة على أوتار قضايا الواقع الشعبى فى مصر، فإذا بنا نلتقى بـ (التذكر والترجيع والترهين السردى والتواتر والتعاقب والتحول). وتغير موقع الكاتب من رواية إلى أخرى مما يشير إلى خط فنى صاعد فى البناء الروائى ، ومن خلال بعض أعماله نتبين موقع وجهة النظر من خلال قياس المسافة بين

الوجه (المؤلف) والقناع الراوى:

فى الثلاثية غيب الكاتب نفسه ظاهريا لكن غيابه المادى الظاهرى لم ينف وجوده المتسرب عبر بعض الشخصيات، لاسيما (كمال عبدالجواد) وفى (السراب) ترك الروائى البطل ليتحدث عن نفسه، وفضل الطريقة العكسية التى تبدأ بالنهاية وترتد إلى البداية بطريقة تحليلية.

وفى (القاهرة الجديدة) يبدأ من فترة محددة فى تاريخ الشخصية، فتفجر بدورها العودة إلى الماضى ثم الحاضر ليتم البناء... وفى (قلب الليل) يحتفظ (محفوظ) لنفسه بدوره كشاهد على الأحداث ومتأمل لها، بينما يتقمص بطل الرواية ويعلن الالتباس بين الوجه والقناع فى روايته (حكايات حارتنا والمرايا)، وفى رواية (رحلة ابن فطومة)، يختفى ويعلن البطل عن رحلاته ومغامراته فى شكل مذكرات للرحالة (ابن فطومة) أو قنديل كما تسميه المذكرات، ثم يصل التطور إلى درجة فنية متميزة فى (ميرامار) إذ اعتمد على تكنيك الأصوات لتوزيع الأضواء على الشخص، فى جو من الحرية السردية التى تسمح بإبراز وجهات النظر الداخلية. وفى رواية (الحرافيش) عمد نجيب محفوظ إلى مسرحة الأحداث الروائية لإحياء الحدث الروائى إحياء ساعد على إخفاء الروائى.

وبعد أن أدت الرواية العربية فروض الولاء والطاعة للوطن والمجتمع فى رحلتى الاستقلال وماقبل الاستقلال، بدأ الروائيون رحلة البحث عن مزيد من التميز للرواية العربية لتحميلها بعق التراث إلى جانب تعبيرها عن الواقع، فكانت رحلة توظيف التراث فى الرواية العربية على مستوى

الشكل والمضمون، بدءا بإحياء البعد التاريخي بمنظور فني متجدد يختلف عن البداية المتعثرة للرواية التاريخية حيث اعتمد الروائيون على صدى التاريخ لأعلى الحدث التاريخي نفسه[#] ولجأ روائيون آخرون إلى إحياء التراث الشعبي بعقبه فأفادوا من ألف ليلة وليلة ومن الأساطير، والبعض أحيا شكل المقامات والقصص الفلسفي، وجاءت الرواية العربية منذ الستينات - بخاصة - محملة بنكهة التراث العربي، على مستوى الفكر والشكل، بل وعلى مستوى الصوغ اللغوي ، لأن بعض الروائيين التزموا بلزمات العصور التي سكنوها برواياتهم ، فجمال الغيطاني ومحمد جبريل^(١) يلتزمان بلزمات العصر المملوكي التعبيرية ، وإدوار الخراط يفيد من الليالي ومن ابن عربي في (تراجم زعفران) وعبد الحكيم قاسم يعيد صوغ اللغة الصوفية في أكثر أعماله الروائية والقصصية .

وكان التوظيف التراثي قد أعاد صورة الراوي إلى الرواية ، فسيطر الراوي على كثير من الروايات، وتنوع ما بين الراوي الشعبي إلى الراوي المثقف ، وأفادت الرواية العربية من تقنيات السرد ودور الراوي وحركيته المؤثرة في شكل الرواية من الآن حتى رواية الأصوات .
وأخيرا جاءت رواية (تيار الوعي) لتعيد الآن تعمق يتجاوز الوعي

[#] كان الرواد يعملون على الحدث التاريخي نفسه ليساعدهم بعناصره على البناء الروائي، كما وجدنا ذلك عن جرجي زيدان ومحمد فريد أبو حديد . لكن الروائيين المتأخرين اعتمدوا على صدى الحدث التاريخي وتركوا لقلوبهم الروائية إتمام البناء الروائي بخيالهم التركيبي.

^(١) في روايتهما (الزينى بركات) للغيطاني، وروايته (من أوراق أبي الطيب المتنبي) لجبريل .

إلى اللاوعى لتغرق في التذكر ، ولترتفع فوق حواجز الزمن المنطقي
وتسكن الزمن الفني الداخلي ، ولتفرز الهموم والمشكلات عبر رؤية ذاتية
مفعمة بالأحاسيس والمشاعر

لقد وجدت الرواية العربية طريقها للتميز ، وجاء ذلك على محاور
الفكر والشكل، أما الفكر فقد عبرت الرواية عن مرحلة ما قبل
الاستقلال ومرحلة الاستقلال ومرحلة ما بعد الاستقلال فكانت هموم
البحث عن الهوية، وحماسات الحرية ثم قضايا الواقع للمثقفين ولغير
المثقفين ... وعلى مستوى الشكل كان البناء المثلثي التقليدي، وكان
تسلسل الأجيال أو الرواية النهر، وكانت الشكول المستمدة من التراث
(الليالي / المقامات...) وكان الراوى الشعبي ، فالراوى المثقف. وحركية
الراوى قد كشفت عن المستوى الفني الصاعد في الرواية العربية، ومعنى
ذلك أن الرواية عكست الحياة الفكرية والحضارية للمجتمع العربي
وأبرزت التناقض بين ماهو كائن وماينبغي أن يكون، وبذلك تحققت
الدلالة الأولى للتميز في وجهة النظر وهى الدلالة الفكرية .

أما عن الدلالة الفنية فلا نشك أن الروائيين العرب قد أفادوا من
الروايات الأوروبية والتنظيرات الأوروبية ، لكن يبقى التساؤل المهم وهو:
هل تسابق الروائيون العرب إلى تقليد البنى الفنية الروائية منذ معرفتهم
لها تماما كما حدث وقلد بعض الشعراء العرب الكلاسية ، وبعضهم
راقبتهم الرومانسية والبعض الآخر أعجب بالواقعية .. فأبدعوا في هذا
المجالات في وقت واحد؟.

إن هذا الأمر لم يحدث مع فن الرواية، وإنما تدرج البناء الفني
بخطوات ثابتة ينحت بها تميزه .. فعلى الرغم من أن رواد الثقافة العربية

قد اطلعوا على الروايات الأوربية في بدايات هذا القرن، بما فيها روايات تيار الوعي والاتجاه العبثي وروايات الأصوات... وغيرها من التقنيات المتجددة إلا أن الرواد بدأوا من دائرة الأنا، ونلاحظ ذلك عند طه حسين، فعلى الرغم من معرفته بكافكا وألن روب جريه وأندريه جيد إلا أنه بدأ من (دائرة الأنا) في الأيام ثم (هو) في أديب ثم (تسلسل الأجيال) في (شجرة البؤس)، وتوازي ذلك مع قدرات الريادة، وعلى الرغم من معرفة طه حسين (تيار الوعي والعبث...) إلا أنه لم يكتب في هذا المجال... ووجدنا روايات (تيار الوعي) بدأت في الظهور في وقت متأخر نسبياً، على الرغم من معرفة العرب بكتابها وتقنياتها، إلا أن الرواية العربية سارت في خط ثابت متدرج نحو التطور الطبيعي فلم تقفز قفزاً .

ولعل هذا ما يعطى لنا ثقة في حجم استقلالية الرواية العربية ببعديها الفكري والفني، لأن العرب لم يكتبوا رواية (تيار الوعي) مثلاً إلا بعد أن وصلوا إلى الدرجة الفنية - في تطورهم الصاعد - التي مكنتهم من ذلك... ولم يكتبوا رواية الأصوات إلا بعد أن قياً المناخ بحجم ما من الحرية التعبيرية وبعد أن وصل الروائيون العرب لدرجة متميزة من الإجادة الفنية تمكنهم من الغيرية، ثم إن الرواية العربية قد أحيت شكولها التراثية .

وبناء على هذا الحجم الاستقلالي والتميز النوعي والكيفي للرواية العربية فمن حقنا أن ندرس الرواية العربية عبر (وجهة النظر)، لنؤرخ بمصادقية فنية وفكرية لمسيرة الرواية العربية، وتصبح دراسات وجهة

النظر الأوربية خاصة بالرواية الأوربية، ولم تغن دراسة وجهة النظر الأوربية عن درس وجهة النظر في الرواية العربية. ويصبح درس وجهة النظر في الرواية العربية ضرورة أثبتها مبررات الاستقلالية والتميز للرواية العربية . على الرغم من إفادة الرواية العربية من التقنيات النظرية للسرد الروائي العالمى، فمثلا وجدنا: (الكاتب العارف بكل شىء، ووجدنا الراوى العارف بكل شىء ، ووجدنا الراوى الملتبس وغير الملتبس ، ولاحظنا اختفاء المؤلف ثم اختفاء الراوى ، ورأينا مسرحة الأحداث الروائية ، ورواية الأصوات العربية) .

ولهذا خصصنا هذا المسار البحثى لتطبيق وجهة النظر على تكتيك روائى تطور فى رواياتنا العربية فى مصر وهو تكتيك رواية الأصوات الذى راده باقتدار الروائى الروسى (ديستوفسكى) . وقبل التطبيق يجدو بنا أن نعرف على الخصوصية البنائية المميزة لتكتيك رواية الأصوات .

الخصوصية البنائية لرواية الأصوات:

إذا كان (هنرى جيمس) قد نظر لـ (وجهة النظر) فأثر بهذا المصطلح فى تطوير الفن الروائى ووسائل التقنية السردية، فإن (باختين) قد لعب دورا ماثلا عندما اكتشف الخصوصية النوعية للبناء الفنى لروايات (ديستوفسكى) .

ولاشك فى أن ماوقع عليه (باختين) يعد اكتشاف نقديا مهد لانتشار رواية الأصوات بين المبدعين المتميزين بخاصة . وكان (باختين) قد جاء فى وقت تزاخم فيه النقد على قصبة الجانب الفكرى

والأيدولوجى لروايات (ديستوفسكى)، حتى وصلت بعض النقادات بنقاداتها حد الإسقاط ، ليجعلوا من وجهة نظرهم الإسقاطية عقائد كاملة الأبعاد النظرية فالتطبيقية ، وغالبا ما مثلت بعض هذه النقادات تدليلا سيئا جاء على حساب البناء الفنى المتجاهل فى تلك النقادات.

وعندما قال (ديستوفسكى) : " كن شخصية Personality " ، فإنه لم يقصد الطبع المتميز Character ، ولم يقصد النمط Type ، ولم يقصد المزاج Temperament الذى يكون مادة تصويرية فى الأدب ، وإنما قصد الشخصية المتمتعة بحريتها الداخلية - الاستثنائية - وبنزعتها الاستقلالية عن الوسط الخارجى^(١)، ولذلك قال (باختين) : " إن ديستوفسكى شأنه شأن جوته لا يخلق عبدا مسخت شخصياتهم مثلما فعل -زيوس- بل أناسا أحرارا مؤهلين للوقوف جنبا إلى جنب مع مبدعهم ، قادرين على ألا يتفقوا معه ، بل وحتى على أن يثوروا فى وجهه إن كثرة الأصوات ، وأشكال الوعي المستقلة وغير الممتزجة ببعضها، وتعددية الأصوات Polyphone الأصلية للشخصيات الكاملة القيمة، كل ذلك يعد - بحق - الخاصة الأساسية لروايات ديستوفسكى"^(٢).

وقبل التوقف مع الخصوصية البنائية لرواية الأصوات ، يجدر بنا أن نتعرف على تاريخ نشأتها ، فهل " ديستوفسكى " الرائد هو صاحب الأولوية الأولية أم أن هناك من سبقه إلى فكرة الأصوات ؟

(١) قضايا الفن الإبداعى عند ديستوفسكى / ١٧

(٢) السابق / ١٠.

إن الدافع لطرح هذا التساؤل هو مجرد قناعة شخصية وقياس علمي يرفض أن نسترخي دائما مع الرائد الأول والأوحد في مجال الإبداع الأدبي بصفة عامة، لأنه من المفترض أن هناك بعض الإرهاصات المساعدة، ثم المحاولات غير الناضجة، فالمحاولات الناضجة مع الرائد ثم المحاولات اللاحقة ...

أما عن تصوري للإرهاصات فهي قديمة قدم أرسطو الذي امتدح "هوميروس" عندما كان لا يدخل الشاعر أو الراوي في عرض الأحداث إلا نادرا ليترك فرصة الظهور والعرض للشخصيات . وهو تحديد وتحجيم مبكر لدور المؤلف والراوي الذي أصبح سمة من أساسيات إنجاح رواية الأصوات الآن .

ثم يعزز (سقراط) هذا الإرهاص الباكر لفكرة الأصوات فيما عرف باسم : " الحوار السقراطي " الذي تميز بأسلوبين : السينكريزا Sinkriza والأناكريزا Anakriza . أما الأول (السينكريزا) فكان يقصد به تقابل وجهات النظر حول مسألة بعينها ، وأما الأخرى (الأناكريزا) فقصد بها القدرة على أن تثار كلمة المناقش أو تستفز ، وكان يلعب (سقراط) هذا الدور الاستفزازي نقصد (استفزاز الكلمة بالكلمة) ، ولذلك كان محاورو (سقراط) أصحاب أيديولوجيات - رغما عنهم - وكانت فكرة الحوار السقراطي تقترن بصورة حاملها^(١).

ونفهم من هذا الإرهاص الاجتماع بأفكار متبانية متحاورة حول موقف أو قضية بعينها .. وهي نفسها الفكرة الأساسية التي تتخلق حولها الأصوات الروائية في رواية الأصوات . وأعتقد أن للمسرح دوره الفعال

(١) راجع: المرجع السابق/١٦.

في هذا التوجه الفني الباكر عند (أرسطو) و (سقراط).
ثم يأتي (فلوبير) برؤيته الخاصة في إخفاء (الكاتب / الروائي)
تنظيرياً ، ثم محاولته التنفيذية في (مسرحة الأحداث) واحدة من
المحاولات التي مهدت بقوة لرواية الأصوات من بعده ، لأن رواية
الأصوات تعتمد في نجاحها على التوارى المقصود من الروائي، وعلى
فكرة الحوار أو مسرحة الأحداث - بطريقة خاصة سنتوقف معها -
على الرغم من أن (ديستوفيسكي) كان الأجدر بالتنفيذ النموذجي
للأصوات .

واعتقد أن (رواية الرسائل) تعد هي الأخرى من إرهاصات (رواية
الأصوات) لأنها تعتمد على شخصيات مستقلة ومتحاوره ، والتمتع
بالاستقلال وبالحوار جاء بشكل أكثر تطوراً في رواية الأصوات، حتى
أننا نعه من أهم الخصوصيات المميزة لتكنيك رواية الأصوات ، وتعد
رواية (ماجدولين) أو (تحت أشجار الزيزفون)^(١) للكاتب الفرنسي صورة
متطورة وجيدة لرواية الرسائل التي استقرت على عدد محدود من
الشخصيات، وتحلقوا جميعاً حول قضايا واحدة ، وكان الحوار عبر
الرسائل المتبادلة ثم إن الحدث الواحد يتم عرضه مرات عديدة عبر
الرسائل المتبادلة بين الشخصيات ، ومن هنا اعتقد بوجود مشابهة - إلى
حد ما - بين رواية الأصوات ورواية الرسائل . وبالنسبة لأدبنا العربي
الحديث نجد محاولة روائية متواضعة اعتمدت في بنائها على الرسائل
المتبادلة بين شخصيات ثلاث (إبريسم / رجاء / سداد) وكانت رواية

(١) ترجم الرواية بأسلوب رائع مصطفى لطفى المنفلوطي.

(إبريسم) أو (غرام حائر)^(١) للروائي محمد عبدالحليم عبد الله ، وقد كتبها في شبابه وبدايات عهده بالرواية سنة ١٩٣٥/١٩٣٦ .

أما المحاولات غير الناضجة تنفيذياً وكان لها السبق قبل (ديستوفسكى) فهي محاولة (ن. غ. تشيرنيشيفسكى) حيث وقع على تنظير جيد وهو يبحث عن تصميم موضوعى Construction لموقع المؤلف الحيادى . وكان معاصراً لـ ديستوفسكى ، ولكنه سبق ديستوفسكى في روايته (درة التكوين) التى سعى فيها لتخطى الحدود السائدة لشكل الرواية المنولوجية ، ويبدو أن هذه المحاولة لم ترتفع إلى مستوى محاولات (ديستوفسكى) ولذلك لم يكتب لها الانتشار، على الرغم من السبق . إلا أن نظيراته كانت الأقوى في هذا المجال لأنه ركز على نقطتين مهمتين لرواية الأصوات ، أما الأولى فهي موقع الروائي، ودعا إلى أن يكون الروائي حيادياً بارداً كالجليد، والأخرى هي الحرص على التباين بين شخوصه الروائية تبايناً يشبه ألوان قوس قزح - على حد تعبيره - وقال يعبر عن حيادية المؤلف: "كل شخصية تقول دفاعاً عن نفسها (الحق معي) لكم أن تحكموا على هذه الشخصيات الروائية التى تتبادل المديح فيما بينها ، وتتبادل الدم فيما بينها أما أنا فلا شأن لى بذلك"^(٢).

والتنظير الذى قال به (ن. غ. تشيرنيشيفسكى) رائع فيما يخص حرصه على التباين بين شخوصه الروائية وهى فكرة (اللاتجانس) التى

(١) عُرفت الرواية بالعناوين، وقد صدرت صيغة متأخرة سنة ١٩٧٧، عن دار مصر للطباعة.
(٢) نقلاً عن (ديستوفسكى / الرسائل المجلد الأول / ص ٨٦)، وورد في (قصايا الابداع الروائي عن ديستوفسكى / لياختين / ٩٤).

تمثل قاعدة الإبداع الأساسية لرواية الأصوات. وأما فيما يخص حيادية الكاتب التي تصل حد البرود فإنني أضم صوتي إلى النقاد الذين عابوا عليه هذه المبالغة الحيادية والحيادية مطلوبة في رواية الأصوات ولكن وصولها إلى هذه الدرجة فيه قدر كبير من المعاناة للروائي .. وصعوبة أخرى لإقناع المروي له أو المروي عليه بذلك^(١)

إذن فهناك محاولات عديدة قد سبقت (ديستوفسكي) .. ولم يكن هو الأول، وإن كان هو الرائد، والذي سنتخذ من محاولاته الروائية نموذجاً أساسياً مع نماذج روائية عربية أخرى لتفصيل القول في الخصوصية البنائية لرواية الأصوات .

وإذا كنا قد توقفنا مع الإرهاصات البدايات الأولى لرواية الأصوات فإننا نقرب الآن من الخصوصية البنائية لرواية الأصوات ، وأفضل البدء من المصطلح، وما أوردته المعاجم عن المصطلح (تعدد الأصوات) يكاد يترادف مع ما قال به (سعيد علوش) :

- ١- مصطلح يميز به (باختين) الرواية الديستوفسكية .
- ٢- وعند (بارت) يميز للنص السردي .
- ٣- ولا يتوفر (النص المتعدد الأصوات) على أيديولوجية خاصة به ، لأنه يتوفر على فاعل (أيديولوجي) ، إنه جهاز يعرض عبر أيديولوجيات ، ويستهلك داخل هذه التعارضات .

- ٤- ولا تمتلك الكلمة والخطاب عند (باختين) حقيقتهما في مرجع خارجي عن الخطاب الذي يعكسane ، كما لا يلتقيان مع الفاعل

^(١) سنفصل القول في هذه النقطة في جزئية (موقع الكاتب في رواية الأصوات) لاحقاً في هذا البحث.

الديكارتى المالك لخطابه ، والمنسجم مع نفسه ، والممثل لها ، بل
تعتبر الكلمة والخطاب توزعا بين مختلف القضايا الخطابية التى يمكن
أن يحتلها " أنا " متعدد الأصوات فى آن واحد^(١).

ومنطوق هذا المصطلح قد ركز على مفهوم (اللاتجانس) بين
الأصوات ، بالإضافة إلى إثبات سبق (باختين) فى اكتشاف هذا التنكيك
النوعى فى روايات ديستوفسكى وسنتوقف هنا مع ثلاث نقاط محددة
ستبرز لنا - إلى حد بعيد - ماتنطوى عليه رواية الأصوات من
خصوصية بنائية .

أ - اللاتجانس .

ب - الحوار والمنولوج .

ج - التعدد اللغوى .

أ - اللاتجانس :

كانت هناك مبررات قوية للبطولة المطلقة فى الرواية ، وهى بطولة
تصبح الأحداث بوجهة نظرها ، وكانت الطبقية سببا ... وكان ضعف
البناء الروائى سببا... وعدم القدرة الغيرية على تقمص ذات أخرى..
سببا... وفى روايتنا العربية كان التقليد الأوروبى سببا... وضعف الروائى
سببا... والنزعة الرومانسية والاتجاه السبرى سببا ... والواقع المتحد
ضد الاستعمار سببا، ثم كان التحرك الجمعى بعد الاستقلال بفعل
زعامة أو مبادئ ... سببا.

(١) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة/ سعيد علوش/ ١٣٦.

لكن بتطور تقنيات السرد الروائي مع الستينيات ، ووجهة النظر من قبل، كان لابد أن يتهيأ المناخ لإعادة إنتاج رواية الأصوات بعد (ديستوفسكى)، وكان الالتصاق بالواقع في مسار روايتنا العربية مشجعاً على بروز رواية الأصوات التي أعلنت بطريقة فنية غير مباشرة عن رفضها للبطولة الفردية المطلقة ، والرأى الواحد حتى لو كان دكتاتورياً ... فكانت البداية مع (فتحي غانم) في رباعيته الصوتية (الرجل الذى فقد ظله) ثم (نجيب محفوظ) في (ميرامار) ثم تابعت روايات الأصوات . وأصبحت مهمة الروائي في (رواية الأصوات) ليست التغلغل إلى الموضوع بل تأكيد استقلالية الأنا الغريبة ، لا بوصفها موضوعاً Object بل بوصفها ذاتاً فاعلة Subject أخرى^(١) .. ومن ناحية أخرى فالحدث الروائي في (رواية الأصوات) لا يدعن لتفسير أحادى مشدود لمركزية محورية واحدة ، لأن الحدث الواحد يتوزع على أصوات لإبراز ردود الأفعال .

ومن هنا فرواية الأصوات لم تعرف التجانس التقليدى الذى يغرى نقاد السرواية التقليدية. إن اللاتجانس يكمن أيضاً في تباين الأصوات الروائية الحاملة لوجهات النظر ، وكلما زاد التباين بين الأصوات كلما تحقق النجاح لرواية الأصوات .

ورواية الأصوات مشدودة إلى الواقع - غالباً - ومن ثم فهي مشدودة الى منطقة مفعمة بالتناقضات المتعايشة في الممارسات الحياتية، ولأن كل شئ في الحياة له طبيعة طباقية Counterpoint ، لذلك كانت

(١) قضايا الفن الإبداعي عند ديستوفسكى/١٥ .

الروايات التقليدية المنغرسه في الواقع، والتي تسعى لصهر عناصره المتنافرة داخل وجهة نظر أحادية، كانت تثير غرابة لتساؤلات عديده تترادف في كيفية تجاوز الواقع بمتناقضاته لإحداث انسجام قسرى .

ثم إن الواقع نفسه غالبا ما يمثل عنصرا متنافرا مع الذات (الصوت) وليس منسجما معها، لأن كثرة التحديات الواقعية تعمق الرؤى وتحيلها إلى مثل عليا ذاتية، فتزيد الأصوات الروائية قدرة على الاستقلالية النوعية، ويزداد الصوت تشبها برأيه كلما زادت أحمال الضغوط الواقعية عليه .. ولعل هذا يفسر لنا أمرين: أولهما سبب سكون رواية الأصوات للواقع والتغذى على معطياته، وآخرهما نقل اللاتجانس بواقعيته ومصادقته إلى رواية الأصوات .

إن التجانس ضد فلسفة الأصوات التي تعتمد على الاختلاف والتنافر لإبراز وجهات النظر كأساس بنائي مساعد على إنجاح مهمة الأصوات، ومن ثم فالتعددية الجوهرية لأشكال الوعي هي المخلقة للتعددية الصوتية التي ترفض الاندماج والتوحد في رؤية أحادية .

وإزاء هذه الخصوصية النوعية لرواية الأصوات (اللاتجانس) تصبح النقديات الباحثة عن حدود الانسجام القسرى لإبراز وجهة نظر واحدة تصبح نقديات غير مقيدة وغير مقدرة لخصوصية البناء الفني لرواية الأصوات الذي يحفل باللاتجانس . ومن ثم لو استعنا بالتحليل الأيديولوجي سيقودنا إلى أدلة الرؤى أو اختصارها واعتصارها في رؤية أحادية . ولو استعنا بالتحليل النفسي سيقودنا لتحليل قد يعدنا عن الموضوعية المعبر عنها. وسيضعنا أمام مساحات واسعة تستوعب التأويل

والإسقاط. أما الاستعانة بوجهة النظر بدلالاتها الفكرية والفنية، ستمكننا من رواية الأصوات وستقدر خصوصية اللاتجانس التي تتمتع بها رواية الأصوات، والتي تميز بها عن غيرها من الروايات التقليدية الأخرى. في رواية (أصوات) لسليمان فياض يقرر (حامد البحري) العودة إلى الوطن مع زوجته الفرنسية (سيمون)، وعندما وصل قابله المأمور والعمدة واحتفت بهما البلدة، ثم حركت الغيرة نساء القرية (زينب / نفيسة القابلة / أم أحمد) وقمن بختان (سيمون) عنوة فماتت غرقا في دمائها.

إن اختصار المعطيات والأصوات كلها في هذه الرواية في معنى واحد فقط هو لقاء الشرق بالغرب لأمر فيه إجهاض لمعطيات هذه الرواية، وفيه ظلم شديد لـ (اللاتجانس) للأصوات في هذه الرواية، لأن (سيمون) صوت تحركت حوله وجهات النظر (المأمور) صوت السلطة في بعدها الإنساني المثقف، و (أحمد) صوت للغيرة والحقد الدفين، و (العمدة) ممثل للدهشة والإعجاب المنقطع النظير، و (زينب ونفيسة) صوتان لغيرة المرأة ... و (سيمون) نفسها صوت يعبر عن الفتاح الشهية والرغبة في الاستطلاع بالإضافة إلى أصوات آخر ... فهل يمكن أن نتغافل معطيات هذه الأصوات لنكتفى فقط بفكرة لقاء الشرق بالغرب.. هل يمكن أن نتجاوز هذه الأصوات المتباينة لنجمعها قسرا تحت وجهة نظر أحادية ... ؟

إن المسلك النقدي الذي لا يقدر (اللاتجانس) في رواية الأصوات لا بد أنه سيقع في تجاوزات علمية في تقيمه لمعطيات أي رواية أصوات. إن الأمر يختلف مع رواية الأصوات عنه مع الرواية التقليدية، فمثلا

(عصفور من الشرق) للحكيم رواية تقليدية ، وفكرة لقاء الشرق بالغرب من خلال منظور ذاتي أمر واقعي وإقراره إقرار لكل المعطيات الفكرية في هذه الرواية ، لأن الذي لم يستطع أن يظهره الحكيم في هذا اللقاء الحضاري بينه وبين محبوبته (فتاة شباك المسرح) استطاع أن يستكمله بشكل مباشر في حوار مع صديقه الروسي المغرم بالشرق .

إن الأمر هنا يختلف، فليست هنا أصوات ، وليست هنا رؤى متباينة، وإنما رؤية واحدة تتحرك نحوها الأحداث الروائية ، وهو الأمر نفسه في رواية (أديب) لطف حسين، و(قنديل أم هاشم) ليحيى حقى، و(الحى اللاتيني) لسهيل أدريس، و(موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح. كلها روايات تناولت موضوع الشرق والغرب بوجهة نظر أحادية تبرز التباين بين حضارتين (الشرقية بدفئها وأبحرئها ورومانسيتها، والغربية بماديئها وصلابئها وبرودئها). أما رواية سليمان فياض (أصوات) فالأمر جد مختلف، لتمع الأصوات الروائية بوجهات نظر متباينة ، فالعمدة يختلف عن أحمد ، وحامد البحيرى يختلف عن سيمون، وسيمون يختلف عن زينب... ومن هذا التباين ولدت رواية أصوات تعبر عن وجهات نظر متباينة.

وسمة (اللاتجانس) التى تميز رواية الأصوات عن الرواية التقليدية يمكن أن نستشهد عليها فى موضوع آخر، كموضوع الصراع الطبقي بين الإقطاع والفلاحين ، وقد وجدنا هذه المواجهة فى بناءات تقليدية لروايات نحو (الأرض) للشرقاوى و (رد قلبي) للسباعى و (ما وراء النهر) لطف حسين .. فهذه الروايات جمعت الصراع الطبقي بين الإقطاع والفلاحين إلا أن هذا الصراع بأصواته قد سعى به المؤلف لغاية أحادية

ولدت فكرة واحدة بعينها، وذابت الشخص كلهما في أحد مضمارين (الإقطاع) أو (الفلاحين).. تماما كالصراع الكرابسى بين الخير والشر أما رواية القعيد (الحرب في بر مصر) فهي رواية أصوات اعتمدت على المواجهة بين الفلاحين والإقطاع، ولكنها عرضت القضية من خلال أصوات متباينة الرؤى وكل صوت يتمتع بمساحة من الحرية والاستقلالية، ولا ينضم لأحد الفريقين (إقطاع / فلاحون) كما في بناء الرواية التقليدية. لأن الإقرار بالوعى الغيرى حقيقة بنائية لا يمكن تجاهلها في هذه الرواية. فالحدث واحد وهو: أن (مصرى يؤدى الخدمة العسكرية بدلا من ابن العمدة المدلل) ثم يعرض الحدث من وجهات نظر مختلفة، فالعمدة يحكى ويقص وينتصر لطبقته، والخفير والد (مصرى) يحكى وينتصر لطبقته المظلومة، والمتعهد يحكى وينتصر لذاته ولنموذجه المزيف للحقائق، وصديق (مصرى) الجندى يحكى من وجهة نظره... إن تجاهل الإمكانيات الفكرية التى تعبر عنها هذه الأصوات، ومحاولة اختصارها في رؤية أحادية تمثل مواجهة طبقية أمر فيه كثير من الإجحاف وقليل من الإنصاف لـ اللاتجانس الذى تتمتع به رواية الأصوات.

ومن أجل هذا قيل إن رواية الأصوات تختلف في بنائها وتذوقها عن الرواية التقليدية لأنها تخالف علم الجمال الاستاتيكي الذى يؤكد على جمالية التجانس، أما رواية الأصوات فهي تحرص على (اللاتجانس) النابع من حقيقة واقعية ... وكأنها تحتفظ للواقع بكل متناقضاته وحركيته دونما تدخل إنسانى للتوفيق أو التلفيق، وتحتفظ بمساحة من الحرية لكل صوت، دونما محاولات من المؤلف لتوجيه الصوت (الأصوات) نحو

غاية فكرية أحادية، وهى ميزة لرواية الأصوات وقدرة فنية لكاتب رواية الأصوات، على الناقد أن يقدرها ويبرزها ويحافظ عليها.

اللاتجانس من أساسيات إنجاح رواية الأصوات ، وكلما كانت الأصوات مختلفة فى توجهاتها الفكرية وانتماءاتها الطبقية كلما ساعد على إظهار مساحة الحرية التى يتحرك فيها الصوت بوجهة نظره ، ونلاحظ هذا الأمر فى روايات الأصوات الناجحة، مثل رباعية فتحى غانم (الرجل الذى فقد ظله)، حيث أقام بناءه الروائى على أصوات غير متجانسة فكريا وطبقيا، (خادمة / ممثلة / رئيس تحرير /) وفى (ميرامار) لنجيب محفوظ اعتمد على (إقطاعى جاهل / مذيع معارض للثورة / خادمة ...).

وكلما اقتربت الأصوات من التجانس كلما قلت فاعلية الأصوات ، ويؤثر هذا على المستوى الفنى للرواية ، ونلاحظ هذا فى رواية (عبده جبير) - مثلا - إذ جعل أكثر أصواته عبارة عن مجموعة من الأخوة لهم نشأة واحدة وأسرة واحدة ، وأصبح اللاتجانس بينهم يكاد ينحسر فى طموحاتهم المختلفة . والأمر نفسه تلاحظه أيضا فى رواية (إبراهيم عبد المجيد) (المسافات)، فسكان المنطقة يتشابهون فى الفقر والجهل والجنس وتعلقهم جميعا بأمل واحد وهو عودة (قطار الكنسة).. وقد أثر هذا على البناء الفنى للرواية كرواية أصوات كان ينبغى أن تعتمد على (اللاتجانس) بشكل أساسى

مع الرواية التقليدية كنا نمتدح قدرة الروائى على إيجاد كيان روائى متجانس يذيب التناقض والاختلاف بفعل رؤية أحادية ... لكننا فى رواية

الأصوات لانبثت عن هذا التجانس ، وإذا وجد فهو سيؤثر سلبا على بناء وتكنيك رواية الأصوات . ومن ثم فلن نبث عن الجسم الكلى، حتى لا نجهد قدرات التمايز والاختلاف واللاتجانس للتعددية الصوتية . لقد جاءت رواية الأصوات - إذن - لتحطيم التفكير الاستاتيكي والرؤية الموحدة التي تنطلق من المؤلف إلى بطله إلى أحداثه ليظفر المؤلف بوجهة نظره الكلية التي خطط لها سلفا . أما في رواية الأصوات فالمؤلف بعيد عن أصواته المستقلة، الأمر الذي يتيح مساحة من الحرية لمساحة من تعدد وجهات النظر، والتي جاءت في رواية الأصوات وكأنها صدى لنسبية (اينشتين) حيث أصبح تعدد الأنظمة الحسابية معه أمرا مألوفا .

ب - الحوار والمنولوج:

الحقيقة تتولد بالحوار، والخاصية الحوارية في رواية الأصوات وسيلة أساسية لتقديم الحقيقة ، والحقيقة الواقعية بخاصة التي تحتفظ للواقع بقوامه المليء بالتناقضات والتفاوتات الفكرية والطبقية والاقتصادية ...، ولم يكن غريبا أن يسمى (سقراط) نفسه بـ (القابلة)، لأنه كان يستدرج الناس إلى الحوار والجدل فيولد منهم الحقيقة.

والتكنيك الفني لرواية الأصوات يرى أن الصوت الروائي ليس بطلا بتعبير الكلاسيين ، وإنما هو وجهة نظر تجاه نفسه وواقعه ، فهو جزء من كل ينتمى إليه ، يتفاعل معه، ومن ثم يتحاور معه ، فالحوار أساس في الأصوات، وبدونه تيبس وتجمد أو تغلق على ذاتها الأصوات بطريقة الرومانسيين أو بطريقة تيار الوعي... لكن الصوت واستخدامه لـ (الأنثى) السردية لايعنى الانغلاق على الذات، وإنما يعنى الانعتاق

ليكتشف الصوت وعيه بذاته ووعيه بالآخرين ، والروائي في رواية الأصوات لا يحفل بتصوير تفصيل الممارسات الحياتية للصوت لأنه يركز ويهتم بردد أفعاله ، لأن ردود الأفعال تمثل خلاصة لدرجة وعي الصوت بذاته وبالأخر، ومن ثم فنحن النقاد – بالتبعية – علينا ألا نحفل بالبحث عن ملامح الواقع في حركية الصوت، قدر عنايتنا بالبحث عن الدلالة المحركة لرد فعل الصوت تجاه ذاته وتجاه الآخر، أو كما قال (ديستوفسكى): "إنني أبحث عن الإنسان داخل الإنسان.."

ووعى الصوت بذاته وبالأخر كاف للانعقاد من دائرة الأنا. وكاف لتفتيق شرقة المنولوجية للتعبير عن الذات والآخر عبر الحوار. والصوت الروائي كنموذج اجتماعي ليس جديدا ، وإنما الجديد هنا هو البحث عن الإنسان داخل الإنسان .. فالصوت هنا حر ودائم الحركة والحوار، وليس مجرد نموذج اجتماعي مقطوع من واقعه لإتمام رؤية أحادية، كما نجد في الرواية التقليدية، ومع رواية الأصوات " لايجوز تحويل الإنسان الحى إلى موضوع أبكم ، لإدراك غيابه يجرى تنفيذه^(١)"

ولاكتشاف وعى الصوت بذاته وبالأخر كان لابد من التغلغل الحوارى؛ لأن ممارسة الصوت للوعى الحوارى هو الذى سيكشف عن نفسه وعن رد فعله تجاه الآخر... ومنهما معا نستخلص وجهة النظر الجزئية استخلاصا من صوت متحرك لا من نموذج جامد .

وفي رواية الأصوات تدور الأحداث حول طرائق الكشف عن الشخصية داخل الحياة نفسها، وذلك من خلال الطبيعة الحوارية التى سترفع بدورها فوق تقليدية التناول الروائى الذى كان يعنى – بالدرجة

(١) قضايا الفن الإبداعي عند ديستوفسكى/٨٣.

الأولى - بالتصوير والتجسيد...، ولذلك كان الطابع الحوارى الدراماتيكى هو الأنسب لرواية الأصوات للكشف عن أغوارها ... ثم إن تعددية المواقف والرؤى الأيديولوجية المتعادلة النفوذ المختلفة اتجاهاتها ستكون هى المولدة للحوار، لأن وجهة النظر للصوت الروائى لاتتحدد من خلال موقف حوارى منغلق.. وإنما تتحدد من خلال انفعال الصوت بالقوى الإدراكية من حوله.. وبالتعامل مع الآخرين .

ومثالنا هنا من رواية (الكهف السحري) لطفه وادى، حيث إن شخصية (إبراهيم) كصوت قد وصلت بالتعاقب التراكمى للأحداث السيئة (القبض عليه / دخول السجن / موت الأم / فشله فى حبه الجامعى /) إلى درجة من المنولوجية الطاغية التى هيأتها له الأحداث ، إلا أن صوت (إبراهيم) لم ينغلق على ذاته وإنما كان يعمل من أجل الآخرين ... ثم بالحوار اقتحمت (كريمة) عالمه وغيّرت بالحوار والحب طبيعة التساؤل داخله ... فبدأ يعيد التفكير فى نفسه وتوج ذلك بزواجه من محاورته (كريمة) .

والحوار فى رواية الأصوات ليس مقدمة للحدث وإنما هو الحدث ذاته، ولذلك فالحوار ليس وسيلة لمسرحة الأحداث ولا إخفاء الروائى ، وإنما أصبح الحوار غاية نستطيع به اكتشاف حجم التباين واللاتجانس بين الأصوات الروائية، لأنه يكشف عن مستويات التفكير المختلفة، ويكشف عن جوانب التمايز بين الأصوات الروائية ، ثم إن الحوار يعزز الترهين السردى ، والترهين السردى هو المغذى لفاعلية الأحداث الروائية - فى رواية الأصوات - وحركيتها، بدلا من الانغلاق الاستلابى للمنولوج ، ثم إن الحوار يمثل رؤية متجددة تذيب سطوة التوجه القيمى

الأحادى .

إذن فرواية الأصوات وما تمتلكه من علاقات حوارية بين الأصوات، تمثل جهدا جماعيا تجاه موقف محدد، أمكن الاسترشاد به حواريا بين الأصوات الزوائية، وفي ضوء العلاقات الحوارية نقبل من الحدائين مفهوم (الكلمة المزدوجة الصوت) التى تتولد من خلال ظروف العلاقات الحوارية، وهى رؤية نقدية تمثل (مابعد علم اللغة)^(١).

وبقى أن نوضح أن تعدد الأصوات واستقلالها بوجهات النظر لا يعنى الانغلاق لكل صوت والابتعاد عن الأصوات الأخرى ، لأن الاستقلال الصوتى هنا استقلال نسبي يختلف عن (الاتجاه النسبى فى المعرفة Relativity)، ويضرب لنا (باختين) مثلا موضحا برواية (تولستوى) المعنونة بـ (ثلاث ميتات) فرصد لـ (موت لسيدة نبيلة / موت لحوى / موت لشجرة) فمثل هذا التناول لا يدخل تحت (رواية الأصوات) على الرغم من تباين الميتات، لأن المؤلف هنا امتلك ناصية الأمور (عارف بكل شئ) فتمكن من الوصف والمقابلة والمقارنة ليفسر بعضها بعضا .. فالمؤلف هنا يساوى المنظور الجامع لهذا الاستقلال النسبى، فأوجد وحدة عضوية لمتفرقات ثلاثة . مثل هذه الرواية لا تعد رواية أصوات، أولا لوجود المؤلف (العارف بكل شئ)، وثانيا لاختفاء الحوار والفاعلية بين أصحاب الميتات المختلفة .. ومن ثم فغياب الرابطة الحوارية أبعد هذه الرواية عن الأصوات ... ونصل إذن إلى أن اللاتجانس بين الأصوات لا يعنى العزلة التى لا تقيم حوارا لأن اللاتجانس هو المولد للحوار والمسبب له، ولأن الحوار هو

(١) سيأتى تفصيل فى جزئية اللغة وخصوصية استخدامها فى رواية الأصوات.

الأساس في بناء الأصوات ، وهو الذى يدلنا على كيفية استخلاص وجهة النظر ، والحوار في رواية الأصوات يبدأ بالحوار الكبير، منذ اختيار المؤلف لأصواته المتباينة، فهذه الأصوات المختلفة بوجهات نظرها تمثل حوارا كبيرا، ينقلنا بدوره إلى حوارات جزئية فعالة داخل الأصوات وبين الأصوات في الرواية .

وكانت هذه القيمة الكبيرة والمساحة الفعالة للحوار في رواية الأصوات سببا في اعتقاد بعض النقاد بسبق الحوار السقراطى وحوار مسرحيات الأسرار.. وغيرها، إلا أن (ديستوفسكى) قد أوجد هذه الحوارات كمتطلبات أساسية لرواية الأصوات، وهذا أمر أبعد حوارات الأصوات عن ما يشبهها من الحوارات التراثية السابقة. عليها وقد وضح (باختين) ذلك بقوله: "... يعتبر ديستوفيسكى مؤسس تعددية الأصوات الحقيقية التى لم تكن موجودة، وما كان بإمكانها أن توجد لا في (الحوار السقراطى) ولا في (الهجائية المنيية)... ولا عند شكسبير أو سرفانتيس لكن تعددية الأصوات قد جرى التحضير لها بصورة جوهرية في هذا الخط من تطور الأدب الأوروبى، إن هذه التقاليد كلها ابتداء من الحوار السقراطى ... كانت قد انبعثت وتجسدت عند ديستوفيسكى فى شكل جديد وأصيل خاص بالرواية المتعددة الأصوات^(١).

أما البعد السيكولوجى في الحوار الداخلى فهو محجم في رواية الأصوات، لأن البعد السيكولوجى في رواية الأصوات ليس ذاتيا بحتا كما وجدناه عند الرومانسيين ، ولا متوغلا في اللاوعى كما وجدناه عند

(١) قضايا الفن الإبداعى عند ديستوفسكى/ ٢٦٢.

(جويس وفرجينيا وولف)، وإنما يأتي البعد السيكولوجي في الحوار الداخلي بطريقة فنية خاصة تسمح بالتغلغل في الجوهر الموضوعي للجماعة البشرية بتناقضاتها .

إن الوعي الذاتي للصوت الروائي يأتي مشبعا برغبة حوارية طاغية ، لأن الصوت عندما يتحدث فإنه لا يلتف حول ذاته ، وإنما يلتف نحو الخارج، ومن ثم فهو دائم التعامل مع الأصوات الأخر والمواقف الأخرى في مسارها الاجتماعي الخارجي التي تركزى عنده القدرة الحوارية . ونلاحظ هذا في أكثر روايات الأصوات العربية، ولاسيما عند فتحي غانم . فرييس التحرير (ناجي) دائم الاستحضار لزوجته ولـ (يوسف) الذي انتزع منه رئاسة التحرير ليحاورها حوارا داخليا، وظل على ذلك حتى أصبحت ممارساته الواقعية مجرد امتداد لتفكيره الحوارى الداخلى، وينكشف الموقف أكثر في لحظات ما قبل الموت، عندما جمع زوجته و(يوسف) على مائدة واحدة ليحيى صورة قائمة في داخله قبل أن يعالج سكرات الموت يومئذ، وهنا نشعر أن الحوار الخارجى جاء امتدادا طبيعيا للحوار الداخلى والعكس صحيح ، فارتباط الصوت بالخارج هو المولد الأساسى للحوار الخارجى والداخلى، وهذه ميزة تكاد تنفرد بها رواية الأصوات.

في الحوار الداخلى يقيم الصوت حوارا مع الغير ، لكن الصوت لا يمتص رحيق الآخر ولا يندمج معه ، وإنما يستحضره ليحاوره ، ليقاومه، وليستقل برأيه، ونجد ذلك في (الأخوة كرامازوف) .. وفى (تحريك القلب) ، وفى (الكهف السحري) فـ (إبراهيم) لا ينفلق على ذاته ، وإنما فى منولوجه القصير نجده مستحضرا للآخر ،

يحاوره ويناقشه .. فكان مع الآخرين ولم ينزل عنهم ، وظلت حركية المنولوج تكاد لا تتجاوز الوعي . والمنولوج في رواية الأصوات يقدم كجزء من الوعي العام ، ولا يقدمه الروائي كغاية أو لتعميق البعد الذاتى حتى لا يتغلغل في اللاوعى وينزل عن الوعي العام الذى يمثل كلا للجزء الصوتى هنا .

وفي رواية (ميرامار) نجد (منصور باهى) ينغلق على ذاته، لا لاهوم ذاتية وذكريات، ولكن لأنه مشارك في حوار البنسيون ورواده عن الثورة بطريقته الخاصة، فهو في موقف يعادى الثورة ... ثم يفعل بخادمة البنسيون عندما يعرف بخدعتها فيقف بجوارها ، بل ويعرض عليها الزواج فترفض لأنها لا تريد إشفاقا من أحد .

ولو زاد حد المنولوج وتوظيفه فإن رواية الأصوات ستأثر سلبيا، ولأنه من المعروف أن الروائي المعنى بالمنولوج يسعى لإلقاء ظلال موضوعية على شخصه، لاسيما على وجهات النظر المخالفة لقناعاته وغايته الروائية ، وهذا لا يصلح في رواية الأصوات، ثم إن زيادة الحد المنولوجى ربما تسبب في تقليص عدد وجهات النظر وعدد الأصوات، لأن الحدث سيتعمق في بناء رأسى ينغلق دون الأصوات لا في بناء أفقى يتسع للأصوات .

وتتميز رواية الأصوات بعدم وجود بطولة فردية، والإقرار بمفهوم البطولة الجماعية للأصوات الروائية يساعد على تقليص مساحة المنولوج في رواية الأصوات، ثم إن موضوع رواية الأصوات غالبا ما يتصل بواقع متحرك متغير، حتى لو كانت الأصوات متحلقة حول فكرة بعينها، فإن وجهات نظر الأصوات تمارس ردود أفعال خارجية

وليس مجرد انفعالات داخلية بعميق منولوجى، لأن الفكرة ياشكاليها ستطرح مجموعة من الأشكال الإدراكية حول قيمتها المضمونية، وتحلق الأصوات حولها بردود أفعالهم بمثابة إعادة توزيع النبرات المنولوجية، وهنا يحتكر الصوت الروائى بذاته المستويين: المنولوجى والإخبارى "وكان (ديستوفيسكى) لا يعرف الكلمة الغيبية التى بإمكانها أن تبنى صورة البطل المنجزة للبناء الموضوعى، دون أن تتدخل فى حوارها الداخلى"^(١) ومن ثم فوجهة النظر الجزئية للصوت لاتتحدد من خلال المنولوج ، وإنما تتحدد من خلال الانفعال بالقوى الإدراكية، وبحجم التعامل مع الآخرين ، ولأن الحوار الداخلى يحقق أحد بناءات وجهة النظر عندما يساعد على كشف الصوت لنفسه، وهذه مهمة أولية جزئية تكتمل بكشف الصوت للآخرين ، وهذا يتأتى عبر الممارسات الحياتية للقوى الإدراكية وردود الأفعال لمحوها .

"إن الأرضية التى يوفرها الاتجاه المنولوجى الفلسفى لاتكفى لظهور علاقة متبادلة جوهرية بين أشكال الوعي المختلفة"^(٢) وهنا يتعذر إقامة حوار بين الصوت والآخر .. ولذلك نلاحظ أن زيادة المنولوج ستؤدى إلى نتائج سلبية ، ولأن مجال بحث وعناية روائى الأصوات ليست فى الفكرة المجردة وصداها على صوت واحد ، وإنما فى صداها على الأصوات، ومن ثم فالمؤلف يتحرك بفكرته تحركا عرضيا خارجيا لرصد ردود الأفعال الخارجية، التى تمثل البناء الأساسى لوجهة النظر التى تكتمل مع البعد الآخر المحدود للمنولوج.

(١) قصايا الفن الإبداعى/ ٣٦٤.

(٢) السابق/ ١١٥.

إذن فدور المنولوج هو نفسه الدور الذى يكتشف فيه الصوت ذاته، وهو مجرد خطوة إجرائية أولية نحو بناء وجهة نظر الصوت ، وبهذا الدور يتحدد حجم المنولوج ودوره فى رواية الأصوات. أما الدور الأكبر فهو اكتشاف الصوت لمن حوله، وذلك بالممارسة وردود الفعل الذى يجسد الوعي الإنسانى للصوت، وتجسيم الوعي الإنسانى والمجال الفكرى المتباين للأصوات أمر يستعصى على المنولوج القيام به ، بينما يسهل هذا الأمر مع الحوار الخارجى .

وإذا كانت رواية الأصوات تسعى إلى مسرحية الأحداث، بدءا من الحوار الكبير بين الأصوات^(١)، وهو حوار يفرض نفسه مسبقا بحجم التباين المقصود بين الأصوات الروائية ، ثم بتوزيع الأضواء لرصد ردود الأفعال ، فإن الأمر الطبيعى هنا أن يقل حجم المنولوج ، لأنه لن يتمكن من رصد المواجهات المفترضة لوجهات النظر المتباينة داخل البناء الروائى . وإذا كانت الحاجة إلى المنولوج قليلة فإن الحاجة إلى الحوار الخارجى أساسية فى رواية الأصوات، لاسيما وأن رواية الأصوات تركز على (الترهين السردى) المعزز للوعي الحوارى. والوعي الحوارى بدوره يعكس بعض سمات تكسب رواية الأصوات أهمية، منها أن المواقف الحوارية تؤكد استقلالية الصوت، وتبرز البعد الفكرى لرد الفعل وتشعل مشاعر الترهين والآنية الحوارية، فضلا عن أن الصوت الذى يعتمد إلى (الأنا) وإلى الحوار وسيلة يدل على انفعال وعدم استقرار وتجدد لأحاسيس ومشاعر مصاحبة لتطور الأحداث الروائية .

(١) المؤلف هو الذى يقود التماس الحوارى الكبير بين الأصوات.

وقد تشترك بعض الأجناس الأدبية المستخدمة للحوار في هذه الميزات، لكن عندما تأتي الحوارات عبر الـ (أنا) للصوت فلها دلالة خاصة مميزة لرواية الأصوات ، ولأنها تدل على القدرة الغيرية للمؤلف بشكل مركب إذ أنه يتجاوز ذاته إلى الصوت ويمنحه حرية ... ثم يتجاوز الصوت ذاته لاكتشاف الآخر وهذه قدرة فنية خاصة لكاتب (رواية الأصوات) .

ج - التعددية اللغوية[#]:

إذا كانت اللغة الشعرية مشدودة نحو مركزية مبدعها فتظهر بمستوى أحادي ، فإن اللغة الروائية، بصفة عامة، والأصوات بصفة خاصة تتحرك تحركا عكسيا ، فلا تتجه نحو المركزية ، وإنما ترغب في التحرك على محيط الدائرة الإبداعية للأحداث الروائية بكل تنوعاتها ، وتعتبر عن مستويات الأصوات (بكل فئاتها) ومن ثم ففوة اللغة الروائية تكمن في تجاوزها للقيود المعجمي المحدود وفي ارتباطها بالواقع التاريخي والأيدولوجي .

ولما كانت اللغة الروائية تجسيدا لا يجادل، لأن الصياغة واحدة للمعنى... فرصدت اللغة للرواية نشاطها الإبداعي.. ولما تفككت قيود السلطة الكنسية في أوروبا وقيود الطبقة الأرستقراطية، انفتحت اللغة

[#] اللغة عنوان مطاط، وبداية فإننا نستبعد ما يخص علم اللغة، ثم ما يخص التوجهات النقدية المتصلة باللغة كالأسلوبية والبنائية، ونقتصر في تناولنا هنا على مفهوم اللغة الروائية ككيان ملموس وحي في التصوير والحوار واللزمات التعبيرية، وإن كنا لا نخوض في فرعيات علم اللغة، إلا أننا لا بد من أن نستفيد منه، على الرغم من أننا نقصد اللغة الروائية التي تولدها الحوارات، وتوجد بها الكلمة المزدوجة الصوت، وهي كلمة خارج نطاق علم اللغة.

الروائية على مستويات الوعي المختلفة للطبقة البرجوازية، وساعدت اللغة الروائية المتنوعة على ازدهار الرواية ، ومن ثم كان التعدد اللغوي داخل الرواية مكسبا فنيا لم تتنازل عنه الرواية إلا في فترة محددة مع (رواية السفستانيين)^(١)، ثم عادت بفعل الواقعية ومع رواية الأصوات التي تشحن إدراكنا للفروق الاجتماعية اللسانية بشكل توثيقي ، لأن دور الروائي ليس العمل على صهر الفروق اللغوية للأصوات الروائية ، وإنما العمل على عدم انتهاك إرادتها الواقعية والفنية ، لأن تجسيد الفروق اللغوية والصياغية للأصوات هي رغبة في إبراز خصوصية الفروق الاجتماعية والثقافية ، ومن ثم فالتعدد اللغوي مساعد على الإقناع بأحداث رواية الأصوات بخاصة لأنها قائمة على قاعدة (اللاتجانس).

والكلمة في رواية الأصوات ذات أنماط ثلاثة :

- النمط الأول : كلمة المؤلف .
 - النمط الثاني : كلمة الرواي .
 - النمط الثالث : الحوار الخارجي والداخلي (الصوت)
- ومن المفترض مع رواية الأصوات أن يختفى النمط الأول أو يضعف تحت ضغط وقوة النمط الثالث المعبر عن الأصوات ، وهو الذي يفرض التعدد اللغوي هنا تبعا لمساحة الحرية المعطاة للأصوات ، ومساحة الحرية الكبيرة الممنوحة للأصوات لا بد أن يتبعها تقلص في مساحة

^(١) رواية السفستانيين كانت تعتمد على الأسلوب المتولوجي الخالص (تجريد مؤمئل) وهي رواية أنشأت على الأوروبيين في فترة محدودة حتى بداية القرن التاسع عشر، والتعدد اللغوي خارج نطاق هذه الرواية.

ظهور النمطين الأول والثاني بالتبعية ، وهذا هو الوضع الطبيعي لرواية الأصوات ، لأن التعددية الصوتية نوع من التجانس الطبيعي مع اللاتجانس للأصوات الروائية بوجهات نظرها المتباينة ومستوياتها الاجتماعية والثقافية المختلفة.

والوضع مع الرواية التقليدية مختلف ، لأنها تكاد تظهر بمستوى لغوي واحد، تحت تأثير سيطرة الروائي العارف بكل شيء، أو الراوي العارف بكل شيء عندما يصبح هو مانح الرواية ... ومهما كانت التناقضات فالعمل الروائي يضاء بخطاب واحد ... تماما كما يسعى الروائي لإذابة التناقضات للوصول إلى فكرة واحدة هي وجهة نظره هو فقط . وهو أمر يختلف مع رواية الأصوات، ومن هنا نستطيع القول بأنه كلما زادت سطوة الراوي / الروائي كلما انكمشت حدة الوعي الاجتماعي وغابت معها التعددية اللغوية.. وكلما قلت سطوة الروائي / الراوي كلما زادت حدة الوعي الاجتماعي وبرزت التعددية لبروز النمط الثالث (الأصوات والحوار ...) ثم إن الحوار نفسه - كجزء أساسي في رواية الأصوات - قد يفقد الكثير من مميزاته التأثيرية بدون وجود إخصاب للاختلافات الفردية وإذكاء للتعددية اللغوية، لأن التناغمات المتميزة هي المبرزة لتباين الأصوات الروائية المتحاورة... ومن المفترض أن الروائي يحرص على التعددية الصوتية سعيًا لتعميق العمل الروائي ولزيادة قناعتنا به عن طريق فن الأسلبة، وهو فن مهم في رواية الأصوات بخاصة، لأنه يبرز (اللاتجانس) بمستوياته المختلفة ويجسده في وعي المتلقي. والأسلبة عمل قصدي يسعى إلى تجاوز الدلالة المعجمية المحددة لاحتضان معاني المتكلمين

داخل الرواية ، ولتجسيد الحوار الخارجى والداخلى للكلمة ذات الملفوظ المتحرك المتحول الحى - كما يقول باختين، ومن المفترض أن تنطق الشخصية بما يعبر عن انتمائها الطبقي ومستواها الثقافى وهنا تبرز القدرة الغيرية للمؤلف الباحث عن التميز وعن البناء الصعب لرواية الأصوات .

وهذه القدرة الغيرية تأتى عندما يتمكن المؤلف من تجاوز ذاته وتجاوز الراوى وإعطاء المساحة والساحة كاملة للنمط الثالث، عندئذ لابد من توافر التعددية اللغوية والأسلبة ذات الهجين القصدي للصوغ الروائى والحوارى بين الأصوات .

إلا أن رواية الأصوات العربية فى مصر لم تحقق هذه الغاية الفنية القصصية. فكانت قليلة هى الروايات التى حفلت بالتعددية اللغوية الموازية للتعددية الصوتية بتناقضاتها ... ، وكثيرة هى الروايات التى خللت من التعددية اللغوية ، واحتفظت للتعددية الصوتية بفروقها من خلال رصد الحدث ورد الفعل فقط .

من بين الروايات التى حفلت بالتعددية اللغوية رواية خيرى شلى (السنيرة) وقد اتخذت من الريف مكانا لها .

فى رواية (السنيرة) يعزز (خيرى شلى) الفروق بين أصواته بعد فنى آخر هو التعددية اللغوية التى زادت الأصوات استقلالاً، وزادتنا بها قناعة، لاسيما فى تقمصه لأسلوب الطفل الذى يروى بدهشه وسذاجة (الولد مختار) "رأى سراية الكردى مثل العروسة زينوها بسعف النخيل والمناديل الحريرية.. بين السراية والبيوت جرن كبير امتلأ بالرجال أغلبهم فى عمر خالى معاطى.. لابد أن ابن الملك

سيتزوج الليلة - قلت هذا فضحك الذين حولي^(١) وعندما يصف
السنيرة يقول : "السنيرة .. كانت واقفة في شباك السراية تستند
بكوعها على حافة الشباك . والأساور الذهب تلمع في يدها وصدرها
عريض ومنفتح وذقنها مثل رأس الجوافاية الحلوة ، أما شعرها
فينطرح على كتفها مثل حزم البرسيم ... وأقسمت أنها زوجة
الملك...^(٢)."

وعندما يسمعا (خيرى شلبي) صوت (سيدنا) فيدعمه بأسلوب
يتوافق مع مهمته كرجل دين في قرية ، فيمهر حديثه بلزمات تعبيرية
تعكس توجهه الديني المتواضع ... قال سيدنا للعريف : "وحق جلال
الله إنك عريف على قد حاله... تريد أن تعرف لماذا طلبني العمدة ليلة
أمس ؟ الواجب يعني من أن أقول لك. لكني سأقول لسبب واحد
فقط، وهو أن تعرف أن الناس مقامات في هذا البلد . وحدا الله. تريد
أن تسمع مني الحكاية؟ صلى على النبي، ثم زده صلاة ... دفعني
مقصوف الرقبة الذي اسمه شيخ الخفراء أمام العمدة أقصد قال لي
اتفضل ياسيدنا...^(٣)."

أما رواية (الزيني بركات) فقد حفلت بتميز لغوي آخر تجاوز
لزمات الأصوات ، لأن الأصوات لم تحك عن نفسها بشكل مباشر،
ومن ثم استثمر الروائي اللزمات التعبيرية الوثائقية لينقلنا
إلى ذاك العصر، فاستثمر الوصف ... والنداءات والرسائل والألقاب
وأسماء الوظائف ... فكثرت ألفاظ ولزمات ذلك العصر نحو (التجريس

(١) السنيرة / ٢٦.

(٢) السنيرة / ٢٨.

(٣) السنيرة / ٦٦.

/ البصاصون / مشمقدار السلطان / ناظر الحسبة / الشهاب - الزيني / ... /) وهذه الوسائل التوثيقية اللغوية قد عمقت التبئير الذرائعى وأوجدت التماهى الفنى بين النص كفاية وأدائه كوسيلة مجسدة للأحداث ، فضلا عن قدرة الروائى على وصف مظاهر الممارسات الحياتية بأماكنها فى ذلك العصر كوصفه لرواق الأزهر / ووسائل السفر / ووصف السجون والتعذيب / والأزياء والعمامات

لكن منطوق الأصوات من خلال الروائى لم يحفل بمفارقات أسلوبية أولا لتمكن الرواى وسيطرته وآخرا لتقارب المستوى الثقافى بين الأصوات الروائية، ومن ثم كانت التعددية اللغوية هنا خارج منطوق الأصوات .. وسكنت الوسائل التصويرية المحيطة بالأصوات الروائية .

أما الروايات التى لم تحفل بالتعددية اللغوية ، واكتفت بالتعددية الصوتية فهى كثيرة فى رواياتنا التطبيقية فى هذا المجال ، ويعود السبب فى تصورى إلى وجود ثلاثة أوضاع من العرض قد تسببت فى غيبة التعددية اللغوية .

الوضعية الأولى تتمثل فى بروز الراوى أو الروائى المسيطر سيطرة كاملة، حتى أن الأصوات قدمت بـ (هو)، ومن ثم وجد هذا الراوى مبررا ليصيغ صوغه بأسلوبه هو دون الصوت الروائى ، ومن هذه الروايات نؤمّل برواية (المسافات) لإبراهيم عبد المجيد، فهو يحدثنا عن الأصوات ويجعل أصواته بضمير الغائب غالبا، ومن ثم لم يعط الصوت فرصة التعبير المباشر عن نفسه وكان من الطبيعى أن تترجم هذه السيطرة إلى توحيد الصياغة اللغوية بحيث لانستطيع أن نجد فروقا جوهرية بين صوت وآخر (سعاد / ليلي / على / جابر / أم جابر....).

وإن كنا نجد عذرا لأصوات (المسافات) يتمثل في تقارب المستوى الاجتماعي والثقافي ، فإننا لا نجد هذا العذر في رواية القعيد (يحدث في مصر الآن) ، لأن شخوصه متبانية أشد التباين، فنحن مع الفلاح الأجير الفقير الجاهل (الديش عرايس) وأمام صوت الإقطاعي ، وصوت لطيب وآخر لضابط وتومرجي ... وجاء الأسلوب بصوغ واحد متجاهلا بذلك تلك الفروق الاجتماعية والوظيفية والثقافية بين الأصوات ، وهو توحد سلبى هنا في رواية الأصوات ، لأنه يهدم اللاتجانس الذي يبرز وجهة النظر والذي يبرر تكتيك رؤية الأصوات وصوغها على هذا النحو الترهيني .

في رواية (يحدث في مصر الآن) عمد مؤلفها القعيد إلى شكل تصور أنه يفتق به شرنقة الصوغ والشكل التقليدي، إلا أنه كراو شاهد على الأحداث فرض صوغا أسلوبيا واحدا، لم يميز بين الضابط والطبيب والفلاح الجاهل، وحتى (الديش عرايس) لم يأت بلزمات تعبيرية تمهر انتماءه الطبقي، وأصبحت المسميات الوظيفية وردود الأفعال فقط هي المشيرة على اللاتجانس على مستوى العقل ورد الفعل للأصوات، بينما غاب الدعم الصياغي للتعدد اللغوي، على الرغم من احتفال الرواية بالترهين السردي المعزز للوعى الحوارى، إلا أن الكاتب لم يستثمره .

والوضعية الثانية التي تبرز أسباب اختفاء الأسلبة والتعدد اللغوي في بعض روايات الأصوات العربية في مصر وجود تقارب ثقافي وطبقي بين الأصوات مما ساعد على إسقاط التعدد اللغوي بالتبعية ، وتلاحظ ذلك في أصوات روايات نحو (تحريك القلب لعبده جبير / ميرانمار لنجيب محفوظ / الكهف السحري لطفه وادى).

وفي رواية (الكهف السحري) تحتكر شخصية (إبراهيم وكريمة) الأحداث الروائية ، واستأثرا بأكثر قدر من الحوارات ... وكان تقارب الصوغ الأسلوبى مع كل صوت ومع حواراتهما مبررا بتقارب المستوى الثقافى والبيئى، فكلاهما عمل مدرسا للغة الإنجليزية ... وانمحسرت الفروق إلى حدود ضيقة كان يمكن إبرازها كاللزمات التعبيرية - مثلا - ولكننا لم نقع حتى على هذه اللزمات، وصبغ الروائى المسيطر الأصوات بأسلوبه، فذابت التعددية اللغوية، وأثر ذلك فى حجم التباين المفترض فى التعددية الصوتية.

وتأتى (ميرامار) لنجيب محفوظ كنموذج ثالث لسيطرة الراوى، وإذا بصوت (عامر وجدى) يقفز ليتصدر الرواية وينهيها ويقوم باستعراض النزلاء (الأصوات) فى بنسيون (ميرامار)، فقام بمهمة الراوى ... وحاور شخوصه ... ولكنه لم يعط كل شخص حرية التعبير اللغوى ليُعبر عن نفسه. وعلى الرغم من وجود تقارب فى المستوى الثقافى بين (عامر وجدى / طلبة مرزوق / منصور باهى / سرحان البحيرى) إلا أن هناك شخصية (زهرة) الخادمة الأمية، ثم شخصية (حسنى علام) الإقطاعى الجاهل ... ولكننا لم نقع على تعددية لغوية تبرز هذه الفروق القائمة بين بعض أصوات الرواية، ولم نجد إلا لزمة واحدة كان يكررها (حسنى علام) وهى (مزكيكو) ليدل بها على الانطلاق والاستهتار والاندفاع... وتأتى (زهرة) بحواراتها مع الأصوات لتطمس ملامح التميز، ولا نشعر بها خادمة، لأنها تتحدث كالمثقفين، وتذكرنا - على نحو ما - بآمنة طه حسين فى رواية (دعاء الكروان)، وكانت خادمة تتحدث بأسلوب الفلاسفة .

أما الوضعية الأخيرة، فإن ملامح التميز في الصوغ اللغوي قد اختفت بسبب سيرة الروائي نفسه، ونمثل هنا برواية فتحي غانم (الرجل الذي فقد ظله) حيث قدم أربع شخصيات بأصوات متميزة ومختلفة، ما بين خادمة وممثلة ورئيس تحرير... لكننا لا نظفر على مستوى الأسلوب بفروق بين هذه الأصوات على الرغم من الفروق الثقافية الكبيرة، إلا أن المؤلف فرض سيطرته الأسلوبية الأحادية على أصواته الروائية. وأعتقد أن هذه سلبية، لا سيما مع رواية أصوات، لأن وجود شكل فني واحد لجنس أدبي هو لنشاز واضح بين الفن والحياة... وفي الرواية يصبح هذا النشاز هو الشكل ذاته، لأن شكل الرواية وأسلوبها ينبغي أن يفتح بتعددية تناسب الأنماط الاجتماعية بكل طبقاتها، والأسلبة بالتعدد اللغوي فرصة فرضتها طبيعة اللاتجانس في رواية الأصوات، وينبغي أن نغتنم لنرتفع بالرواية إلى مستوى التعبير الحي المعبر عن الواقع بكل تناقضاته، وحتى لا نفرق الأسلوب الروائي في أحادية الخصائص الفردية وهو أمر يتنافى مع طبيعة رواية الأصوات، التي تعتمد على التباين واللاتجانس بشكل أساسي يبرر وجودها وتميزها - علينا الموازنة بين الفروق الصياغية والملفوظات الاتصالية والحوارية من ناحية، وبين الفروق والأصوات من ناحية أخرى .

وكان ديستوفسكي نفسه متهما بتوحد الصوغ اللغوي الأحادي في قصصه الأولى التي أحكم فيها قبضته على قصته، إلا أن رواياته الأخيرة التي أعلنت تكتيك الأصوات قد عاجلت هذا الصوغ الموحد، وعمدت إلى التنوع اللغوي عندما عمد إلى إمرار التيمة أو الفكرة على

الأصوات المختلفة... وجاء كل صوت ليصبغها برؤيته وبأسلوبه، وهنا بدأت الأسلبة تحقيقاً للغيرية التي تبرز التمايز بين الأصوات[#].

ولكن ما أرغب التركيز عليه هنا يتجاوز (ديستوفسكى) ويتصل بشكل مباشر بالتكنيك العام لبناء رواية الأصوات وصوغها الأسلوبى. والسؤال هنا: إذا كان التعدد الصياغى مهما لإبراز حجم التعدد الصوتى، ومن ثم تعدد وجهات النظر، فكيف يحقق الروائى هذا الأمر؟.

أعتقد أن تحقيق التعددية اللغوية من الأمور الصعبة بالنسبة للروائى، لكنها قد تبدو سهلة لروائى يسلك طريق المحاكاة والتقليد، فهناك بعض الروائيين يلجأون إلى التقليد المباشر للصوت الروائى بحجم ما يوازيه فى الواقع، لكن هذا التقليد يضعف الإحساس بالانفعال المقصود، ولن يزيد عن كونه حيلة أسلوبية أو حيلة أسلوبية مؤقتة قلما تمازج مع الفعل الإبداعى لعمق الصوت الروائى.

ومن ناحية أخرى فإن تنوع موقع الراوى / الروائى ليس هو المؤثر الأساسى فى التنوع اللغوى للأصوات، لأن تحديد موقع الروائى والراوى ينتج عنه الشكل الفنى ... وقد نصبح أمام مستويات إنشائية متساوية، وقلما نقع على تعدد غيرى للأصوات الروائية. وفى رواية فتحي غانم (الرجل الذى فقد ظله) نجد أنفسنا أمام وضع نموذجى لاختفاء المؤلف / الراوى .. وقد ألقى (فتحي غانم) بكل حباله السردية للصوت ... وعلى الرغم من تمكن الأصوات من حكيها أو

[#] وقد أفاض (باحثين) فى توضيح الخصوصية الفنية للغة الرواية عند (ديستوفسكى)، ولا نرغب فى التكرار.

سردها إلا أننا لا نجد تعددية لغوية تماثل التعددية الصوتية أو تماثل التباين الصوتي داخل الرواية.. لأن الرواية فقدت جزءا كبيرا من تأثيرها عندما تنازل المؤلف عن الأسلبة القصصية ، مما أوجد مفارقة فنية حيث تحقق اللاتجانس بين الأصوات ثم تحقق تجانس بالصوغ اللغوي .
ولذلك فإنني أعتقد أن التنوع اللغوي داخل رواية الأصوات لا يأتي بالتقليد حتى لا يكون باردا ، ولا يأتي من خلال موقع المؤلف / الراوي .. وإنما يأتي من الارتباط بالشكل الشفوي ، لأن تمثيل الأداء الشفوي للصوت وحواراته المتخيلة سينتج قصصية ممزوجة بعفوية طبيعية، فتمثيل وتمثل الشكل الشفوي المستتب في مدى تخيلنا للشخصيات سيحدث نوعا من التوافق والانسجام بين الصوت ومنطوق الصوت، ومن ثم سنجد أنفسنا أمام تباين وتعدد لغوي طبيعي ناتج عن اللاتجانس القصدي لاختيار الأصوات الروائية نفسها وعندئذ ستلاحظ أن اللزمات التعبيرية للعصر واللزمات التعبيرية الخاصة بالصوت ثم النبر... كل هذا سيظهر بطريقة طبيعية وتأتي الأسلبة هنا دونما تكلف بارد، لأن الصوت الغري سيوازي مع التمثيل الشفوي لإمكاناته، وهنا ستحقق تعددية لغوية تحتفظ لـ (اللاتجانس) بموقعه الطبيعي في رواية الأصوات على المستويين الصياغي والصوتي. وعندئذ ستحافظ الكلمة على الخصوصية الاجتماعية والخصوصية الصوتية للأحداث وللأصوات داخل الرواية مما يزيد قناعتنا بها .

وقد تحقق هذا التمثيل الشفوي وجاء بنتائج جيدة في روايتين من روايات الأصوات العربية : الأولى رواية (السنيورة) لخيري شلبي وأسلوب الرواية يعلن عن حجم تمثيل الشفوية ، وقد حفظ للأصوات

بعدها الواقعى المقنع، حيث تعددت المستويات اللغوية للأصوات الروائية، واستطاع المؤلف من خلال التمثيل الشفوى أن يقنعنا بأننا نستمع إلى طفل عندما يحكى (الولد مختار)، ثم يقنعنا بشخصية سيدنا عندما احتفظ له بلزمات تعبيرية متميزة .

أما الرواية الأخرى فهي (الزينى بركات) لجمال الفيضان، والتمثل الشفهى لم يأت فى منطوق الأصوات كما وجدنا فى (السنيرة) .. وإنما جاء خارج الأصوات، فيما يمكن تسميته بالسرد الخارجى، إذا اعتبرنا أن الصوت يمثل السرد الداخلى، هذه الرواية بخاصة قد اعتمدت على التبدلات السردية (سرد خارجى / داخلى / خارجى / داخلى ...) وهذه التبدلات السردية قد أثرت الرواية .. وما يهمنا الآن أن التمثل الشفوى قد جاء فى (السرد الخارجى) أى بعيدا عن الأصوات نفسها مثل (النداءات / المرسوم / الرسائل / البيانات....) وقد حملت هذه الوسائل لزومات العصر التعبيرية مما منح الرواية مصداقية تأثيرية... لأنها قدمت عمق المجتمع المصرى المملوكى، وكان التمثل الشفوى الحامل للزومات العصر التعبيرية وإمكانات العصر قد ساعدت على تميز هذه الرواية . بل إن بعض هذه الصيغ من (السرد الخارجى) قامت بدور الراوى، لأن مهمتها لم تكن قاصرة على إبراز التميز اللغوى وإنما كان لها فوائد بنائية عديدة

وإذا كانت اللغة الروائية ليست هى النسق الثابت معجميا فقط، فإنها هنا هى الملفوظ المتحرك الذى يكتسب باستخدامه الروائى حيوية قصدية تتحرك من المطلق إلى النسبى والعكس، ومن ثم كان التعدد اللغوى من الأمور الأكثر أهمية والأكثر تأثيرا على العمل الروائى

ولما كانت رواية الأصوات معتمدة على الحوار واللاتجانس كان من الطبيعي أن تصبح التعددية اللغوية في رواية الأصوات مطلباً أساسياً لتكامل البناء وبغيره يفتقد البناء الروائي للكثير من التميز. وإذا كان التعدد اللغوي مهماً للرواية بصفة عامة، فهو أكثر أهمية مع رواية الأصوات، لاكتتمال حلقات اللاتجانس للأصوات الروائية المتباينة بالتعددية اللغوية في الصوغ الروائي .

ولما كانت التعددية اللغوية في حاجة إلى مبدع متميز لذا قلت هذه الميزة حتى مع كتاب رواية الأصوات - كما رأينا - وإن تباينت الأسباب ... وإن كانت قناعتنا قوية بتميز كتاب رواية الأصوات فمعنى هذا أن هناك أسباباً أخرى منها عدم وجود تباين طبقي وثقافي بين الأصوات الروائية (تحريك القلب / الكهف السحري ...) أو أن الصوت لم يتمتع باستقلالية الحكى المباشر التام عن نفسه كما في (المسافات / الكهف السحري / يحدث الآن في مصر....) ولذلك كانت الروايات المعتمدة على الراوى بشكل مطلق هي الأقل تميزاً من ناحية التعددية اللغوية ، لأننا أمام وعى واحد (الراوى) يدرك بذاته تعدد الرؤى ... بينما وجدنا بعض الروايات القليلة التي تجاوز فيها الراوى ذاته ليستقبل التعددية الصوتية واللغوية بما يعمق روايته ويميزها كرواية أصوات مثل (أصوات / والزيني بركات ...) .

إن ازدهار الرواية وتميزها ينطلق من مقدرة الروائي الإبداعية على الأسلبة[#]، وذلك بتجاوز الأنساق اللفظية المستقرة ، وإعادة بعثها

[#] الأسلبة Stylisation: أعنى بها التهجين القصدي للصياغة الروائية من محال وعين: وعى الروائي المؤسلب، وعى الروائي بإمكانات الصوت الروائي، وهو موضوع الأسلبة والتشخيص.

بتعددية الصوت اللغوى الذى يحمل دفء الخصوصية الصوتية، لينتج خطابا روائيا يعمق القناعة بالأحداث الروائية فى حماية لمصداقية لفظية متنوعة تعبر عن مستويات اجتماعية وبيئية وأيديولوجية فى واقعنا الحياتى . لأن هذه التاغيمات الصياغية ستؤثر بشكل مباشر فى الطبقات الدلالية للخطاب الروائى.

القسم الثانى

الجانب التطبيقى

(وجهة النظر) فى رواية الأصوات العربية فى مصر

إذا كنا قد توقفنا مع الرؤية النظرية لـ (وجهة النظر) ثم لـ (تكنيك روايات الأصوات) فكان ذلك لغاية أساسية، وهى هذه الدراسة التطبيقية التى نقرب منها، حيث نستثمر (وجهة النظر) فى تحليل روايات الأصوات العربية فى مصر.

ولست الغاية مقصورة هنا على ما يمكن أن تعطيه لنا الدراسة من نتائج، ولكن الغاية البحثية أكبر من ذلك ، لأننى أتصور أن استخدام وجهة النظر استخداما تطبيقيا أمر افتقرت إليه دراساتنا النقدية المعاصرة ، على الرغم من توافر دراسات نقدية عديدة من أوروبا وأمريكا استعانت بوجهة النظر ، وقد آن لنا نحن العرب أن نستخدم (وجهة النظر) لإعادة تقييم فنى وموضوعى صريح لمسيرة الرواية العربية ، ومن ثم فهذه الدراسة لبنة من بناء نقدى تقيىمى على النقد إقامته ، لأن (وجهة النظر) ليست مجرد مصطلح - كما رأينا - وإنما هى منهج لرؤية نقدية متميزة تجمع فى غير تكلف بين تقييدها للبناء الفنى والهيكل الشكلى من ناحية ، وبين الموضوع والغاية الفكرية من ناحية أخرى .

ولذلك فالدراسة التطبيقية لن تقدم سوحا فكريا فقط ، ولا سوحا فنيا فقط، وإنما ستتقدم برؤية محددة للبناء الفنى ومدى نجاحه أو فشله فى تقديم الفكرة الروائية، ولذلك سنتحرك على مسارات محددة تكشف لنا البعدين البنائى الفنى والموضوعى الفكرى للنصوص

الروائية، وهذه المسارات كما تفرضها (وجهة النظر) تنطلق من الكاتب / الروائي وتحديد دوره ومكانه الروائي، وكان ذلك هو المفجر لوجهة النظر، ثم نتقل إلى الراوى ووجوده أو اختفائه لأنه يلعب دورا حاسما في الشكل البنائي، ثم المروى / له - عليه، وهو من أبرز اهتمامات النقد الحديث، وهو ما حرصت عليه النظريات المطوره لوجهة النظر - كما رأينا - ثم نتقل بعد ذلك إلى الأصوات الروائية....

وكان اختياري لرواية الأصوات العربية للتطبيق مقصودا لأسباب عديدة، منها أنها تمثل صورة متطورة للبناء الروائي، ثم إن هذا البناء كان واحدا من الطموحات النظرية لـ (وجهة النظر)، ولأنني لم أقع بعد على دراسة تطبيقية تناولت رواية الأصوات العربية في مصر.

وهذه الروايات التي سنستعين بها في التطبيق هي روايات الأصوات العربية في مصر فقط، وقد بلغت عشر روايات - حسب معرفتي ونطاق قراءاتي - وهي (الرجل الذي فقد ظله لفتحى غانم / مرامار لنجيب محفوظ / أصوات لسليمان فياض / السنيورة لخيرى شلى / الحرب في بر مصر للقعيد / يحدث في مصر الآن للقعيد / تحريك القلب لعبده جبر / المسافات لإبراهيم عبدالمجيد / الزينى بركات للغيطاني / الكهف السحري لظه وادى).

أ - الروائي:

لو أننا بحثنا عن الروائي في روايته بالطريقة التقليدية فإننا لن نفع

عليه في رواية الأصوات بسهولة توازى ظهوره في الرواية التقليدية ، لأن الروائي في الرواية التقليدية يكتسب تعبيرا مباشرا من خلال وضعية الالتباس الكائنة بشكل مباشر أو غير مباشر بين الروائي والراوي أو بين الروائي والبطل .. لأن الروائي التقليدي يجعل رؤيته الفكرية هي المحور الذي تتشاكل حوله الأحداث، ويقوم المؤلف بانتقاء المادة الروائية ثم يعمل على توحيدها لتتوحيج جهوده بنبرة أيديولوجية أحادية تتوج منطلقه الفكرى وتعززه، إذن فالروائي التقليدي يتحمس وينتصر لوجهة نظره وقناعاته ويشكل ذلك في أحداث روايته .

أما الأمر مع كاتب رواية الأصوات فهو مختلف، لأننا لا نقع على الروائي بسهولة في روايته فهو يختفى ، وهو الاختفاء الحمود الذي بحث عنه وتمناه (هنرى جيمس)، ثم عند المنظرين - من بعده - لتقنيات السرد الروائي، بل ووصل الأمر بكثير من المنظرين لتقنيات السرد الروائي إلى الدخول فى تفاصيل وضعية الراوى، وما ينتج عنه من شكول فنية، وتجاهلوا الروائي تجاهلا تاما ، ونستثنى منهم الروسى (أوسبنسكى) الذى بدأ تنظيراته بدءا من الروائي، فكان متميزا بين أقرانه (جيرار جينيت / بوث / تودوروف / فريدمان) وقد وافق (ساندرو بيرىوزى) (أوسبنسكى) ورأى أن الكاتب "هو مصدر كل تبئير كيفما كان نوعه ، وأنه هو الموظف للراوي والمبئر لغايات محدودة وخاصة^(١)"

وكان (أوسبنسكى) قد ربط وجهة النظر بالتوليف ، وعين وجهة النظر من خلال المواقع التى يشغلها أو يحتلها المؤلف ، ومنها ينتج

(١) تحليل الخطاب الروائى/ ٣٠٦ .

خطابه السردى ، ثم حدد أربعة مواقع : (المستوى الأيديولوجى /
المستوى التعبيرى / المستوى الزمانى والمكانى / ثم المستوى
السيكولوجى) وفصل القول فى مواقع هذه المستويات.

واتفق مع (أوسبىنسكى) بأن البداية الطبيعية من المؤلف وعلينا ألا
نسكّر ذلك مغالاة فى تفرّيعات نظيرية، لأن المؤلف أساسى، فهو إذن
موجود فى رواية الأصوات أيضا ، ولكن حضوره يختلف عن حضوره
فى الرواية التقليدية، فالروائى فى رواية الأصوات هو الحاضر الغائب -
إن صح التعبير - فهو الذى يمنح الأصوات وجودها ، وهو الذى ينظم
ظهورها وحواراتها ، ثم هو حاضر فى درجة الغيرية التى يتمتع بها
الروائى المتميز فقط، بمعنى أنه حاضر بشكل غير مباشر فى أصواته ،
لأن قدرته الغيرية على تقديم أصوات مستقلة يعنى أنه تعمق وعيه
بدرجة قصوى وصلت به حد (الغيرية) التى عبر بها عن قدراته الفنية فى
استيعاب وعي (أصواته) المخلقة بخياله التركيبى الخصب .

ومع توافر القدرة الإبداعية الغيرية فإن روائى الأصوات يتمتع
بقدرته على تجاوز ذاته، ليعبر عن فكر الآخرين، وليحافظ على قيمته
الدلالية، وعلى وجهات النظر الجزئية فى روايته، ومؤلف الأصوات لا
يسعى لانتصارات براقة لفكره ، وإلا لتحولت الأصوات الروائية عنده
إلى دُمى، ووسائل لإشهار فكر المؤلف ونظرته الأحادية وهنا
سنكون أمام كاتب الرواية التقليدية، وتضيع ملامح التميز الخاصة
بكاتب رواية الأصوات .

وقد وجدنا كتاب رواية الأصوات العربية فى مصر يتقنون دورهم
ومهامهم ككتاب لرواية الأصوات ، إلا أن بعض الكتاب قد وقعوا فى

كثير من المحاذير ، أذكر منها هنا رواية (يحدث في مصر الآن)
ليوسف القعيد، لأن المؤلف في هذه الرواية لم يعبر عن فكرته بشكل
مباشر، لأنه أعطى فرصة لأصواته الروائية ، ولكنه عاد وسعى لتأكيد
فكرته - التي لم يعبر عنها مباشرة - بوسائل آخر توثيقية، ولاسيما في
نهاية الرواية، عندما ظهر وكأنه يحاكم أصواته محاكمة غيابة لما
صدر عنهم من أفعال وردود أفعال.

وعلى نحو آخر نجد (لجيب محفوظ) قد أعلن عن نفسه بشكل غير
مباشر في روايته (ميرamar) على الرغم من اختفائه الجيد ، إلا أنه أعلن
عن وجهة نظره من خلال البناء والتنظيم والتنفيذ لحدود الأصوات،
فهو يقدم صورة الكارهين للثورة بشكل لا يبعث ولا يساعد على
التعاطف معهم ، ثم برزت الأصوات المناهضة للفكر الثوري في قدرة
حوارية ضعيفة ، وبحجم ثقافي محدود إذا ما قيس باختياره للأصوات
المؤيدة للثورة ، وكان (طلبة مرزوق) مكروها في البنسيون أما (حسنى
علام) فكان رمزا للجاهل المستهتر .. ولأنهما من الإقطاعيين فكان من
الطبيعى أن يناهضا الفكر الثوري، لكن المؤلف لم يمكنهما من الحوار
القوى لإبراز وجهة نظرهما . وحتى (منصور باهى) كان مناهضا للفكر
الثوري ولكن الروائي لم يعطه فرصة التعبير عن وجهة نظره ، ولم
يبرزها بشكل سردي أو حوارى ، واكتفى بالإشارة فقط إلا أن أخاه
قد أنقذه من ورطة الاعتقال، ولكننا لانعرف نوع ممارساته الفكرية
المناهضة للثورة، وظل ذلك سرا حتى انتهت الرواية .

وجعل المؤلف حوارات المناهضين للثورة غير حماسية وغير مقنعة،
لأن (حسنى علام) كان جاهلا، ولأن (طلبة مرزوق) كان يهيبه نفسه

للسفر خارج البلاد. بينما كانت حوارات وحساسات المؤيدين للثورة قوية ومترادفة حتى كادت تمثل وعيا جماعيا عند (البحيرى / وعامر وجدى) وعلى نحو رمزى عند (زهرة) .

ونلاحظ أيضا أن المؤلف قد ألقى على الثورة ظلالا من وعى الشخصيات الناضجة المتزنة مثل (عامر وجدى / البحيرى ...) فجرى التأكيد ولم يجز التعبير .

نعم فكر المؤلف كائن من بعيد ، ولكن ليس على المؤلف أن يرمج الأصوات لتتويع فكرة كما فعل (القعيد)، أو ينظم ويختار أصواته بشكل يبرز وجهة نظره كما فعل (نجيب محفوظ)، لأن مؤلف الأصوات ينبغي أن يكون حياديا، وقد بالغ بعض الأدباء الروس في هذه الحيادية لدرجة أنه وصف حياديته بأنها ينبغي أن تكون باردة كالجليد.

إنه الروائى الروسى (ن . غ. تشيرنيشفسكى) الذى أعلن الحيادية المفرطة ليقاوم توجهات الرواية المنولوجية، وكان يقول بأنه يظهر رأى الأصوات أما هو فيحتفظ برأيه لنفسه . وهذا الرأى فيه درجة من التطرف الحياذى، لأنه من غير المعقول أن يجمد الروائى أحاسيسه ومشاعره ، وقد وجد النقاد صعوبة كبيرة لتحقيق هذه الدرجة المبالغ فيها من الموضوعية.

وهنا نقرب من التحديد الدقيق لموقع كاتب رواية الأصوات ، فلا هو ظاهر كما نجده فى الرواية التقليدية ، ولا هو حيادى لدرجة البرود والجمود كما قال (تشيرنيشفسكى) وإنما هو فى درجة وسط . " ومؤلف رواية الأصوات مطالب لا بالتنازل عن نفسه ، ولا عن وعيه

- كما قال تشيرنيشيفسكى - وإنما يتوسع ويتعمق إلى أقصى حد في إعادة تركيب هذا الوعي من أجل أن يصبح قادرا على استيعاب أشكال وعى الآخرين المساوية له في الحقوق^(١).

في رواية الأصوات يتنازل الكاتب عن حقوقه ومهامه كلية للصوت، ليقدم نفسه ، ويرصد وعيه بذاته وبالأخرين رصدا حرا ، وتصبح استقلالية الأصوات مقدرة بحجم اختفائه ، وبحجم الحد التنفيذي لخطة الروائي الساعى إلى الاكتشاف لا إلى التسجيل، وهذا الاكتشاف هو الذى يساعد - بدوره- على الاحتفاظ بمسافة طبيعية بين الروائي وأصواته، علما بأن منطق الوعي الذاتى للروائي لا يسمح إلا بوسائل فنية محددة للكشف والتصوير .

وإذا كنا سنسعى للبحث عن وجهة النظر الكلية في الرواية فهذا لن يلغى استقلالية وأهمية وجهات نظر الأصوات الروائية ، لأن وجهة نظر المؤلف الكلية قد تفهم بالتأويل من مصادر مختلفة، كالبناء والتكنيك واختيار الموضوع والأصوات، ولأن المؤلف هو القائد للتماس الحوارى الكبير بين الأصوات ، لكن وجهة نظر الصوت الجزئية تفهم من خلال حديثه عن نفسه وحديثه مع الآخر بشكل مباشر . إذن فوجهة نظر المؤلف الكلية تمثل كلمة حول الكلمة ، كلمة كلية تأويلية لا تلغى الكلمة الجزئية للصوت ، ولا تعلن اتحادها أو التباسها وتوافقها وإنما تظل محتفظة بكيافتها الاستقلالية، إذن فكلمة المؤلف هي كلمة حول الكلمة ، وكلمة (حول) هنا تحتفظ بحقوق الاستقلال لوجهتى النظر الكلية والجزئية .

(١) قصايا الفن الإبداعي / ٩٧.

إذن فالروائي لا يُلخص وجهة النظر لأي صوت ليصل إلى وجهة نظره الخاصة ، وإنما يقوم الروائي ببسط فكرة الصوت في إطار سيكولوجي يتأزم ويصل بالصوت حد التعبير الخارجي ويندفع للحوار مع الآخر، سواء كان حواراً منولوجياً أو خارجياً .. وهذا ما نجده مثلاً عند صوت مثل (مبروكة) في رواية (الرجل الذي فقد ظله) فلقد عملت خادمة واختزنّت طموحاتها لتجاوز طبقتها حتى تمكنت من الزواج بعد الحميد أفندي، لكن ابنه (يوسف) احتقرها ولم يساعدها فحطم طموحاتها فانفجرت ساردة حاكية محاوراً، ولذلك عندما بدأت حديثها صورت حجم حقدها على (يوسف) ...

ولكى يحقق روائي الأصوات الناجح لروايته فهو يحتفظ بالآنية والترهين السردي احتفاظاً يحقق له المواجهة عبر قطاع عرضي يجمع الأصوات في مكان واحد وزمان واحد لتحقيق المواجهة ، وهذه الغاية نلاحظ أن أكثر كتاب الأصوات يحرصون على العمق المكاني مع قصر الامتداد الزماني ، وقصر الامتداد الزماني يساعد على استحضار المتناقضات وتكثيف المواجهات وتفاعل الأصوات بالحوارات والتزامن هو العامل المساعد .

ونلاحظ التكثيف الزماني في رواية (تحريك القلب)^(١) - مثلاً - حيث جعل الكاتب من إرهابات سقوط البيت زمنية بنائية لروايته رصد فيها رد فعل الأصوات تجاه هذا الحدث ... وكل صوت في

(١) تحريك القلب/ عبده جبير.

الأسرة عبر عن حجم السقوط داخله بكل هواجسه الآنية والمستقبلية. وفي رواية (أصوات) لسليمان فياض جعل المؤلف زمن الرواية هو زمن الزيارة القصيرة التي قام بها (البحري) لقريته، عبر أيام محدودة بدأت بوصوله وانتهت بقتل زوجته الفرنسية (سيمون)، والتكثيف الزمني في رواية (الزيني بركات) قد ساعد على إحداث المواجهات لاسيما بين (الزيني) و (علي بن أبي الجود) من ناحية، وبين السلطة والشعب من ناحية أخرى، والأحداث لم تتجاوز العام، على الرغم من كثرة المتغيرات وحركية الأصوات وتفاعلاتها بأفعال وردود أفعال والتكثيف الزمني أمر قد حقق للرواية زاوية من زوايا نجاحاتها الفنية . وفي رواية (المسافات)^(٢) جعل من زمني انتظار عودة (قطار الكنيسة) زمنا أسطوريا لروايته التي استوعبت الخرافة وجسدت الجهل والغيبات ... وفي رواية (يحدث في مصر الآن)^(١) كان الزمن قصيرا وقد بدأ بالمساعدة الأمريكية وانتهى بقتل (الدبيش عرايس) والتحقيق والتفريق ... وفي رواية (الحرب في بر مصر)^(٢) تصبح فترة التجنيد الأولى التي حل فيها (مصري) بدلا من ابن العمدة هي زمنية الرواية ... وفترة التجنيد الأولى انتهت باستشهاد مصري واتسعت الزمنية القصيرة لتستوعب الأحداث الكثيرة التي ترتبت على الاستشهاد وحتى دفن الجثة .

أما العمق المكاني فقد حرص عليه روائي الأصوات، لأنه المؤثر

^(٢) المسافات/ إبراهيم عبد الحميد.

^(١) يحدث في مصر الآن/ يوسف العقيد.

^(٢) الحرب في بر مصر/ يوسف العقيد.

الأساسى فى تكوين وجهة نظر الأصوات وتوجهاتها، فـ (يوسف ومبروكة) فى رواية (الرجل الذى فقد ظله)^(٣) كان المكان هو السبب الأساسى فى محاولة تجاوز كل منهما لطبقة ومكانه... وفى رواية (ميرامار)^(٤) على الرغم من وجود الأصوات فى مكان واحد وهو (البنسيون) إلا أن كل شخصية جاءت محملة بمعطيات المكان الذى نشأت فيه ومن هنا استمدت الأصوات تمايزها.... فـ (زهرة) حملت طيبة القرية وسذاجتها و (حسنى علام) حمل هوائية الإقطاعى المستهتر و (سرحان البحيرى) كان لديه حنين لا يقاوم لقريته ووجده فى (زهرة) فتعلق بها وأصر على القرب منها... والمكان فى رواية (المسافات)^(٥) لعب دورا أساسيا لأنه شكل الأصوات وأتاح فرصه لنسج الأساطير وتجسيم الغيبىات... وفى روايات (يحدث فى مصر الآن / الحرب فى بر مصر / السنيورة / أصوات) كان للريف - كمكان - دوره الأساسى فى تشكيل الشخصية وتمايز الأصوات الروائية التى حاكت بدورها المستوى الثقافى والتفاوت الطبقي، والعمق المكاني نلتقى به - وبعمرق مركز - فى رواية (الزينة بركات) لدرجة تنقلنا إلى عمق القاهرة المملوكية وشوارعها وفوانيسها وسجونها، بل ونطقت الأصوات من خلال هذا الانتماء المكاني .

ولأن رواية الأصوات قائمة على (اللاتجانس) فكان من الطبيعى أن يعمر السروائى إلى إبراز هذا (اللاتجانس) عبر (التبدلات السردية)

(٣) الرجل الذى فقد ظله / فتحى غانم.

(٤) ميرامار / نجيب محفوظ.

(٥) المسافات / إبراهيم عبد الجيد.

لتجسيد التباين بين الأصوات الروائية . وهذه التبدلات والتبادلات السردية حدثت في رواية الأصوات بطريقتين: أما الطريقة الأولى فكان الروائي يحرص فيها على تنظيم ظهور الأصوات المختلفة بشكل تعاقبي يعلن عن مستويات طبقية مختلفة أو توجهات أيديولوجية مختلفة، والانتقال من صوت إلى صوت هو إحداث للتبادلات التي تجسد اللاتجانس القائم بين الأصوات في رواية الأصوات . ونجد هذا في روايات (ميرامار / الرجل الذي فقد ظله / أصوات / الحرب في بر مصر / السنيورة) .

في هذه الروايات اعتمد الروائيون على تحقيق (اللاتجانس) بالانتقال من صوت إلى صوت آخر مختلف وهي أبسط طريقة لإبراز اللاتجانس ووجهات النظر الجزئية المختلفة .

وهناك روايات أصوات أخرى تحققت فيها التبادلات السردية بطريقة أخرى تعزز (اللاتجانس) القائم أساسا بين الأصوات، وفي هذه الطريقة يظهر الروائي بشكل أوضح في روايته، وهو يشعرنا بوجوده من خلال التبدلات السردية، فالروائي يحرص على تقديم الصوت أو الأصوات (سرد داخلي) ثم ينتقل إلى ما يمكن تسميته (بالسرد الخارجي) الذي يحقق به خلفية وصفية ويدفع به تحرك الأحداث دفعا رأسيا ولجد هذا في روايات (تحريك القلب / الزيني بركات / يحدث في مصر الآن ...) .

في رواية (تحريك القلب) يعرض الروائي للأصوات (داخلي) ثم يتدخل بقطاع عرضي ليصف بعض مظاهر تداعيات السقوط (..خارجي) ثم يعود إلى الأصوات لنقف مع كل صوت ونتعرف على

رد فعله .. وهكذا حتى تنتهى الرواية ويحدث السقوط . وفى رواية (الزيني بركات) يعرض لمذكرات الرحالة البندقي (سرد خارجي) ثم يعرض مدينة القاهرة (..خارجي) ثم يتوقف مع بعض الشخصيات (على بن أبي الجود) وهذا (سرد داخلي) ثم يعود إلى المدينة لوصف مظاهر الحياة أو لإلقاء إعلان (..خارجي) ثم يعود إلى صوت من الأصوات (سرد داخلي ...) وقد امتلك الروائي إطارين حرك بهما التبادلات السردية حركية مقصودة من أجل إحداث الالتجانس الأول على المستوى الشخصى داخل السلطة بين (الزيني بركات) و(على بن أبي الجود) وهو الإطار الذى حقق المواجهة الأقوى. أما الإطار الآخر فتمثل فى المواجهة بين السلطة والشعب وحقق بالتبادلات السردية مواجهات عديدة كان الشعب فيها هو الطرف المقهور والسلطة هى التى تزداد تجبرا .

ومثل هذه التبادلات السردية وجدت فى بعض الروايات، إلا أنها فى رواية الأصوات تكتسب مذاقا خاصا، لأنها تؤكد خاصية نوعية لرواية الأصوات (الالتجانس) بطريقة فنية تحدد قدرات الروائي ، ثم إن رواية الأصوات لاتعنى بالوصف وتعتمد المحاكاة قدر عنايتها برصد رد الفعل لإبراز وجهة النظر ، ومن ثم فمثل هذه التبادلات السردية تساعد على تحقيق التعارض الثنائى المقصود فى رواية الأصوات التى تحتفظ لوجهات النظر المختلفة باستقلاليته ، وهذه التبادلات تساعد على تقديم العمق الداخلى والخارجى فضلا عن تحقيقها للتناقض المقصود بين وجهات النظر .

والتبادل السردى يمكن أن يحدث على المستوى الداخلى للصوت

الواحد في رواية الأصوات ، لأن الصوت نفسه يتحرك بحديثه بين الداخل والخارج ، فهو يتعمق ذاته ليفهمها ، وهو يتحاور مع الآخرين ليبر عن وجهة نظره بعد الحوار مع نفسه ، وقد سبق توضيح هذه التبادلات من خلال حديثنا عن الحوار وخصوصيته في رواية الأصوات. ولن أستشهد هنا بأمثلة لأن كل صوت في كل (رواية أصوات) يتحرك بين الداخل والخارج حركة تبادلية طبيعية، لأن رواية الأصوات لاتصف وإنما تسعى لرصد الفعل ورد الفعل لتحديد شخصية الصوت

وتميزه ووجهه نظره .

وهناك من الروائيين من لجأ إلى الفصل الصفر لكي يمهّد بدوره لحركية التبادلات السردية بين الداخل والخارج ، ويعطى في هذا الفصل الصفر الأوليات المعرفية عن الأصوات والحدث الذي تتحلق حوله والزمان والمكان . وقد وجد هذا الفصل الصفر عند بعض روائى الأصوات مثل (إبراهيم عبدالمجيد في روايته (المسافات)، وسليمان فياض في روايته (أصوات) حيث جعل من وصول البرقية للمأمور ذريعة لتعريفنا بالزمان والمكان والشخصيات . والفصل الصفر المهيئ للتبادلات السردية نلتقى به أيضا عند طه وادى في روايته (الكهف السحري)، والصفر الإبداعى لا يمثل نقلة نوعية متوافقة مع المكانة الفنية لرواية الأصوات ، لأن الفصل الصفر معروف في الروايات التقليدية ، وأتصور أن وجوده بشكل مباشر في بداية رواية الأصوات أمر غير محمود فنيا .

وإذا كانت التنظيرات المعاصرة قد عنيت بموقع الراوى ، فإن

عنايتنا هنا بموقع الروائي نفسه ، وإن كنت أتصور أن موقع الروائي لايزيد عن كونه أحد الأساليب التكوينية التي قد لا تؤثر تأثيرا كبيرا على فنية البناء الروائي ، لكن هذا لا يمنع من وجود تأثير ما، وهو مايدعونا لتحديد موقع الروائي نفسه في رواية الأصوات .

ومن المفترض بداية أن الروائي مخنف تماما في رواية الأصوات . إلا أنني في الحقيقة لم أجده مخفيا دائما، وهو ما جعلني أفترض وجود ثلاث حالات لتحديد موقع الروائي :

– الاختفاء .

– حالة الالتباس .

– الظهور المباشر .

في حالة الاختفاء التام يرتفع المستوى الفني لرواية الأصوات بصفة عامة، لأن هذا معناه – بداية – أن الروائي يمتلك القدرة الغيرية التي مكنته من تجاوز ذاته لاستعراض الآخر (الأصوات). واختفاء الروائي هو الهدف المعلن لوجهه النظر منذ مطلع هذا القرن للمنظرين، أملا في تجاوز الكثير من البناءات التقليدية ... وكانت أبرز ميزة لرواية الأصوات أن تأتي الأصوات على الروائي فلا تظهره ، وتعني الرواية بظهور الأصوات بحجمها الطبيعي، فعندما يختفى الروائي يفسح مجانا للظهور والاستقلال للأصوات، وهو الوضع الطبيعي لرواية الأصوات .

وقد جاءت أكثر روايات الأصوات المتميزة لا تعلن عن مكان مؤلفها، لأن الروائي احتفظ بمساحة كبيرة بين الوجه والقناع، وهذا ما نجده في رواية فتحي غانم (الرجل الذي فقد ظله). حيث قدم أربع

شخصيات لتحدثنا كل شخصية عن ذاتها إزاء أحداث بعينها...
واختفى الروائي بحيدة فنية جيدة زادت من نجاح رواية الأصوات هنا.
ونجد هذا الاختفاء أيضا في رواية (ميرامار) ورواية (أصوات) ورواية
(الحرب في بر مصر) حتى أن بعض الأصوات تردد (...) لأنه ليس لنا
مؤلف يقدمنا ...).

أما عن اختفاء الروائي في (ميرامار) فجاء اختفاء غير تام، إذ منح
(نجيب محفوظ) أحد الأصوات الروائية وهو (عامر وجدى) بعض مهام
المؤلف والراوي المشارك واعتمد عليه اعتمادا أساسيا في تقديم
الأصوات الروائية ومحاورتها ، ولا نستطيع أن نقول إننا هنا أمام حالة
التباس، لأن مسافة كبيرة تفصلنا بين (عامر وجدى) و (نجيب محفوظ).
أما حالة الالتباس[#] بين المؤلف والراوي في موقع وسط بين الظهور
المباشر والاختفاء التام، وفيها يتولى المؤلف مع الراوي الإمساك بزمام
السرد والقبض عليه قبضة قد تصل حد خنق الأصوات وتقديمها من
خلاله وتحت رقابته، فلا يعطى للصوت حرية ، وإنما يتولى هو وصف
الصوت وتقديمه، وقلمما يعطيه فرصة الظهور، اللهم إلا في
الحوارات الخارجية . وينطبق هذا الالتباس بهذه الكيفية على رواية
(المسافات) (لإبراهيم عبد المجيد) كمؤلف لم يكتف بالتنظيم ، ولم
يكتف بتحويل الأصوات إلى شكول متباينة تسعى لإعلان وجهة نظره
وإنما وجدناه يبالغ فلا يتحدث الصوت عن نفسه وإنما من خلاله
(التباس) ، وإذا حاكمنا حالة الظهور هنا محاكمة ما ينبغي أن تكون
عليه رواية الأصوات لقلنا إن تكنيك الأصوات هنا جاء ضعيفا ، أولا

[#] المقصود بحالة الالتباس ضيق المسافة بين المؤلف والراوي، حتى تصل درجة التطابق بين المؤلف
والراوي، أو بين المؤلف وأحد الأصوات الروائية، وهذه الأخيرة لم نجدها في رواية، لأن وجودها
يعنى وجود رؤية فوقية كلية تبتلع وجهات النظر الجزئية الأخرى.

لأن الأصوات لم تمتلك حرية التعبير عن نفسها بقدر من الاستقلال بعيدا عن المؤلف ، وثانيا أنه انتقى أصواتاً لا تنبئ عن شخصيات قوية ومستقلة، وإنما هي شخصيات ضعيفة وانحزامية وغارقة في الجهل والأساطير ، ولعل هذا ما يسر على المؤلف تقديم روايته ليعلن بها وجهة نظر كلية طاغية في غيبة وجهات النظر الجزئية. ومن ثم نستطيع القول بأن مؤلف هذه الرواية لم يحتفظ من تكتيك رواية الأصوات إلا بالشكل فقط (أصوات ...) أما التنفيذ فاتجه به نحو رواية تقليدية ، وتسبب ظهور المؤلف ملتبسا بروايته في هذا الضعف لتنفيذ تكتيك رواية الأصوات^(١) وقبضته الشديدة جعلتنا على سطح الأحداث ولما نتعمق داخلها، لأن المؤلف لم يعط الصوت فرصة التعبير الكامل عن نفسه حتى يطلعنا على داخله ...

وجاءت رواية (الكهف السحري) لظه وادى صورة أخرى لظهور المؤلف ملتبسا مع روايته وقد بدأ بالفصل الصفري ثم تابع أصواته ... وإن أتاح لنا أن نعرف داخل الشخصية وخارجها، وهو أمر لم يتحقق في رواية (المسافات)، إذن فقبضة الروائي هنا لم تكن حديدية ... وإنما كانت هذه الرواية قد تقدمت خطوة عن رواية (المسافات)، لأن الروائي لم يحكم قبضته على الأصوات وإنما خلى بينا وبين الأصوات، الأمر الذي قام المؤلف بدور (التهميش الدلالي) وترك للأصوات حرية تامة للتعبير ... وعلى الرغم من هذه الحرية إلا أنها لم تستطع أن تخفي الروائي في روايته وفي مواقفه الرومانسية العاشقة التي وصلت حد الهيام والتصوف .

(١) أود الإشارة هنا إلى أن الوصف النقدي بقوة التكتيك أو ضعفه، وهو منظور نقدي خاص، لا ينسحب على قدرات الرواية كحكم كلي، لأن تناولنا آخر للرواية نفسها قد يعلى من شأنها، لتمييزها بين الروايات التقليدية (مثلاً..)

وتأتى رواية (تحريك القلب) لعبده جبير صورة أخرى لحالة الالتباس بين المؤلف والراوي بهندسة بناء الأصوات، وإذا كان المؤلف هنا قد منح أصواته حرية تامة فإنه احتفظ لنفسه بالقوة الدافعة للأحداث، والتي تتمثل في تقطيعه للامتداد الرأسى لأصواته، ليتدخل بقطاع عرضى واصف لإرهاصات سقوط البيت، ليزيد من الوقع النفسى لقرب السقوط، ثم يعود ليختفى ويترك أصواته تتحدث عن مخاوفها وأمالها كلما اقترب البيت من السقوط . وظهور المؤلف لتنسيق الهندسة البنائية للأصوات كان ظهورا موفقا وله فاعلية بنائية.. واحتفظ بالتطور الوئيد والمخيف لنفسه ، وترك للأصوات رصد مشاعرها وأحاسيسها الداخلية وخططها الخارجية لمواجهة السقوط وما بعد السقوط للبيت.

ثم تأتى رواية (يحدث فى مصر الآن) كنموذج لظهور المؤلف بشكل مباشر، فيعلن مؤلفها عن وجوده، ولم يغير وضعه إلى ظهور غير مباشر، وإنما أصبح المؤلف هو الشاهد على الأحداث، وهو شاهد مشارك فى رصد الحدث ، ثم هو مشارك فى ردود أفعال الحدث الروائى الذى تمثل فى قتل الفلاح الأجير (الديش عرايس)، وجاءت ردود الأفعال المختلفة للأصوات لترصد حجم الفساد والروتين والظلم والتلاعب بالأوراق والمستندات وتحكم القوى فى الضعيف تحكما وصل حد أن أنكر (الضابط والطبيب ورئيس مجلس القرية) وجود شخصية باسم (الديش عرايس) ، وفى المقابل عجز صديقه الفلاح وزوجته فى إثبات وجود شخصية باسم (الديش عرايس) على الرغم من إنجابه لأطفال ومعرفة أهل القرية له معرفة معيشة .

ومؤلف رواية (يحدث فى مصر الآن) يجعل من ظهوره المباشر محاولة

فنية جديدة يعلن بها تمرده على تقنيات السرد الروائي وعلى الصنعة الروائية وقد أصاب إلى حد بعيد ... بل وجاءت محاولته في بعض نجاحاتها لتعلن أن التنظير للسرد الروائي مهما بلغ فهو محدود لتداخلات التطبيق والتجديد الشكلي للرواية.

قال القعيد في بداية روايته " .. لأسباب كثيرة أعلن تنازلي عن كل أسلحة كتاب الرواية القديمة والحديثة على السواء..^(١). ولذلك يعطينا تلخيصا لمضمون الرواية ضاربا بذلك لعنصر التشويق... وكأن جدية الحدث أكبر من الزخرف الإخراجي وأكبر من التشويق، قال : "... بعدها -المقدمة- يأتي دور أهم أساليب تجار الرواية في زماننا وهي كثيرة. لكي أضمن شد القارئ إلى روايتي ، وجريه وراء الكلمات حتى تنقطع أنفاسه ... يجب أن أعتمد على هذه الأدوات . محتفظا بإحدى المفاجآت المذهلة في ركن ما قبل النهاية^(٢)" ثم يقول: " وأصول الحرفة كانت تفرض على أن أخفي نبأ الوفاة، ومن المثير أن أحكى عن اختفاء العامل الزراعي ليلا... ستخرج التساؤلات من عين القارئ كيف تم هذا؟ من أجل الإجابة عن كيف هذه ، نبدأ فصولا جديدة مضمونة القراءة ، ولكنني أفشيت أسراري وكشفت خططي...^(٣) " .

ولم يكن القعيد هو الأول بين الروائيين الذي يعلن وجوده في روايته ويتدخل بهذا الشكل السافر الذي يطمس آمال (وجهة النظر وما بعدها من تقنيات) فقد سبقه إلى إعلان الوجود للمؤلف بعض الروائيين أذكر منهم (طه حسين / تولستوى / فلوبير / بروست / توماس مان)

(١) يحدث في مصر الآن/ القعيد/ ٢٢.

(٢) يحدث في مصر الآن/ القعيد/ ٢٢.

(٣) يحدث في مصر الآن/ القعيد/ ٢٣-٢٤.

بالنسبة لطفه حسين فالقارئ لا يجهل وجوده الضاغط في أعماله القصصية بصفة عامة لأنه - كمؤلف - دائم الحوار مع القارئ (المتلقى) ونلاحظ هذا بخاصة في (المعذبون في الأرض / ماوراء النهر...) ولجأ طه حسين إلى هذا الظهور والاستطرادات التعسفية التي تعلن عن وجوده كمؤلف لأسباب منها :

- إحساسه الضاغط بالقارئ بسبب عاهته، ولأنه كان يعلى لا يكتب...

- إيمانه بتصور خاص عن حرية الفنان .

- رغبة في تعليم أصول القص بشكل عملي ...

لكن الأمر عند (تولستوى) في (البعث) بخاصة كان مسببا بحجم القناعة الشديدة بالتوجه الأيديولوجي والأخلاقي، لا سيما في نهاية الرواية عندما استعان بنصوص وعظية من الإنجيل

وعند (فلوبير) كان التدخل من المؤلف وإعلان وجوده استنادا لتفكير أخلاقي عبر محاينة للشكل الروائي ، ومن الطبيعي أن يعلن أنه كمؤلف مع أو ضد ... تبعا لحجم القناعة الأخلاقية التي دعا إليها في رواياته التقليدية والوثائقية.

أما (بروست) فقد نجح في دمج تعليقاته بكيفية مقبولة حرص فيها على إيجاد المسافة الإستيطيقية، لنغفر له تدخله كمؤلف .

وفي محاولة (القعيد) التي نحن بصدها فهي إذن لم تكن الأولى، ومن ناحية أخرى فهي محاولة تختلف عن المحاولات السابقة كلها في الغاية وفي الوسيلة الفنية التنفيذية، لأن القعيد عمد إلى غاية حدائية تسعى إلى مايسمى بـ (تكذيب التشخيص) فتدخله على هذا النحو ليعلن عن

حقائق، وهذا الوجود القصدي البارز للمؤلف هو نوع من الإيهام القصدي بواقعية الحدث الروائي، وقد كثرت هذه المحاولات المشابهة مع الروائيين الحدائين، ومنهم (توماس مان) الذي اتخذ موقفاً ضد كذب التشخيص، بل وضد السارد نفسه، ولذلك نستطيع أن نفهم عنده " سر سخريته الملفة الغير قابلة للاختزال ... وذلك انطلاقاً من وظيفته في الإبداع الشكلي^(١).

لكن محاولة (تكذيب التشخيص) قد تنقلب ضد التفكير الروائي الجديد الساعى إلى الإيهام القصدي بالواقع ، وذلك عندما يتحول تدخل الروائي إلى معلق بوعى مفرط بالأحداث، قد يصل به حد النزعة الخطابية المقنونة فنياً في البناءات الروائية المختلفة، وهذا ما وقع فيه (القييد) في نهاية روايته عندما ذيل روايته بوسائل توثيقية منها ما جاء تحت عنوان " بعض تساؤلات من المؤلف " ثم يوضح بخطابية زاعقة سبب كتابته للرواية فقال : " قررت الكتابة ... لأخرج على مؤامرة الصمت والإسكات التي تدبر لإخفاء ما حدث وما يحدث . ورغم تسويد مئات الصفحات وتلطixها بحبر زماننا الكاذب مازلت أشعر بذنب المشاركة في الصمت ... نحن الكتاب الذين نحول جثث المعدمين إلى سيارات وزجاجات ويسكى لانقول الكثير..^(٢).

إن كثرة التواتر المقصود يتحول إلى الضد، فما كنا في حاجة لأن يعلن الكاتب عن نفسه أنه خرج عن الصمت لأن ما كتبه دليل لا يحتاج إلى هذه المباشرة الزاعقة التي تؤثر في فنية البناء الروائي ... وإذا كان

^(١) مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي / د. بوطيب عبد العال / عالم الفكر (مجلد ٢٢ / العدد ٤ / إبريل ١٩٩٣ م).

^(٢) يحدث في مصر الآن / القعيد / ١٧٠.

تدخله نوعا من الإيهام القوى بالواقع فما كنا أيضا في حاجة إلى أن يقول في نهاية الرواية : " الأسماء والأشخاص والحوادث ليست من وحي الخيال . وأى تشابه بينها وبين الواقع لم تخلقه قوانين الصدفة . بل هو تشابه مقصود^(١) ."

ووجود (القعيد) في روايته على هذا النحو يصنف تبعا لتقسيمات (تودوروف) بموقع (الرؤية المرافقة Vision - avec) وقصد به أن المؤلف يتساوى مع الصوت الروائي من حيث المعرفة . وحسب تقسيمات (جيرار جنييت) فالروائي هنا هو صاحب (التبشير الداخلي المتعدد / Le Recite à focalisation interne multiple variable) وهو يقصد قيام المؤلف بعرض الحدث الواحد من وجهات نظر عديدة ... وهو ما حرص عليه المؤلف هنا عندما قدم أصواته (الطبيب / الضابط / الديش عرايس / رئيس مجلس القرية ...) .

ونستطيع أن نحصى عددا من السليات التي ترتبت على وجود المؤلف الظاهر بهذا الشكل في الرواية ، ومن هذه السليات الهيمنة على الأحداث بشكل سمح له بالتدخل في رواية الأصوات ، وعلى الرغم من تركه للأصوات مساحة ضيقة إلا أنه اقتحمها بالتهميش . ومن هذه السليات تزاخم وسائل التوثيق لتحقيق الإيهام بالواقع وقد جاء هذا التزاخم التوثيقي المتنوع بتناسب طردى مع الغاية التأثيرية المتوقعة له ، لأن الطاقة التأثيرية قد تناسبت تناسبا عسكيا مع تواترها وكثرتها . وأما السلية الأخيرة فتمثل في إعلانه عن إشراك (المروى عليه) .. ولكن هذا لم يتحقق بشكل عملي في بناء الرواية ، ولم يف به، فلم يزد حجم وجود

(١) يحدث في مصر الآن/ القعيد/ ١٨٢ .

(المروى عليه) عن هذه الهيئة التلفظية التي صرح بها تصريحاً نظرياً في بدايات روايته .

وإذا كنا قد لاحظنا تنوع موقع الروائي في رواية الأصوات، فوجدنا الروائي السدى يحرص على الاختفاء التام، والآخر الذى يحرص على الظهور، والثالث الذى يحدث الالتباس بالراوي بما لا يسمح بمسافة بين الوجه والقناع، وهذا معناه أن رواية الأصوات لا تقتصر على مكان واحد للمؤلف ، وأن تنوع موقع الروائي مجرد أوضاع فنية قد تتسبب في وجود مستويات غريبة للأصوات ، ولذلك فالهم هنا هو قدرة الروائي الإبداعية وليس موقع الروائي من روايته بالدرجة الأولى.

وإن كان هذا لا يمنع من أن نسجل أنه كلما اختفى الروائي كلما كان ذلك أفضل له ولروايته ... وإذا ظهر فغالبا ما تأتي رواية الأصوات محملة بكثير من الهنات الفنية كما لاحظنا ذلك في رواية (يحدث في مصر الآن) .

أما حالة الالتباس التى تقضى على المسافة بين الوجه (المؤلف) والقناع (الراوي) فقد لاحظنا أيضا أن الالتباس بين الروائي وبين أحد أصواته الروائية غير موجود في نماذج الأصوات التى نطبق عليها، وقلنا بأن ذلك لو وجد فإنه سيؤثر تأثيراً سلبياً على رواية الأصوات، لأنه سيخلق أصواتاً ثانوية وأخرى أساسية، مما سيؤثر على كفاءة الأصوات بوجهات نظرها من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن الرواية - عندئذ - ستجه إلى توحد الرؤية مما سيغيب بالتبعية الالتباس الذى ينبغى تواجده في رواية الأصوات .

ومن هذا العرض نفهم أن اختفاء الروائي من روايته سرفع من

القدرات الفنية لرواية الأصوات . وهذا الاختفاء صعب المراس إلا على الروائي المتمكن، والذي قد لا يعينا موقعه قدر ما تعينا قدراته الإبداعية في إحياء اللاتجانس وتأکید (غیرية الصوت الروائي) .

وحجم اختفاء الروائي لا يعنى تجاهله والتسليم الكامل بلعبته الشكلية التنفيذية . لأن الروائي هو مانح الرواية بشكلها ومضمونها وأصواتها ... وكان من المهم أن نبدأ من الروائي وألا نتجاهله ككثير من المنظرين للراوي وللسرد الروائي ، لأن روائي الأصوات يتمتع بقدرة غيرية تمكنه من تجاوز ذاته وإخفائها من أجل إظهار أصواته ، ثم هو الذي يختار القضية بأصواتها اللامتجانسة ... وهو المنظم لظهور الأصوات وهو المحدد لمكانه ومكان الراوى .. وكان من الطبيعي أن نتحقق من هذه الإمكانيات كلها التي يتمتع بها روائي الأصوات ، ولتكشف عن الفروق الكائنة بينهم وبين روائي الروايات الأخرى .

ب - الراوى :

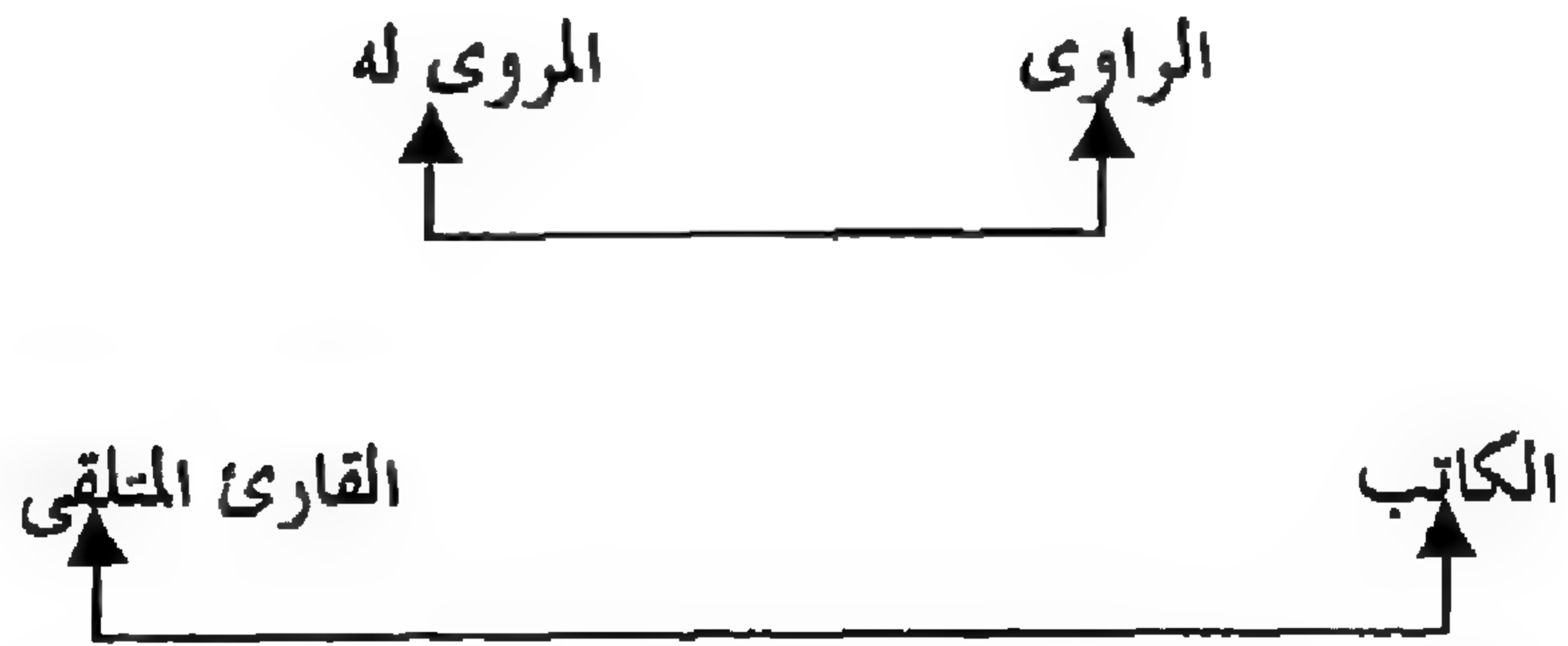
حظى الراوى " باهتمام زائد بين المبدعين والنقاد على حد سواء، وذلك لأهميته الكبرى في الخطاب الروائي ، فموقعه يتحدد شكل الرواية، ومنذ بدايات هذا القرن وقد سعى (هنرى جيمس) لتحقيق حلم النقاد والروائيين في إخفاء الكاتب، وتحديد موقع الراوى، وقال بوجهة النظر وأهمية الراوى لوجهة النظر أنه أحد مسمياتها إذ أن المنظرين أطلقوا (وجهة النظر) على الراوى على أساس أنه المعبر عن رؤية الكاتب الفكرية والفنية من خلال موقعه المحورى في الخطاب الروائي . ومنذ الستينيات وحتى الآن وقد كثر التنظير لموقع

الراوي، لاسيما عند (بوث وتودوروف وجينيت ...).
ووقوفنا هنا مع الراوي في رواية الأصوات لن يحظى بأهمية مماثلة
كتلك التي احتجزها في كم الدراسات الكثيرة المتكررة في تقنيات السرد
الروائي، لأن " الراوي " لم يحظ بأهمية كبيرة في رواية الأصوات، بل
ويمكن القول بأن كثيرا من الروايات لم تقع فيها على الراوي مثل
روايات (الرجل الذي فقد ظله / الحرب في بر مصر / أصوات / يحدث
في مصر الآن / السنيورة ..) وذلك لسببين : إما أن الكاتب استأثر
بالرواية على حساب الراوي ولم يسمح له بالتواجد ، وذلك لأن الروائي
هو النمط الأول والأقوى، والراوي هو النمط الثاني المتواجد برغبة
النمط الأول، فضلا عن وجود الأصوات، والتي تمثل هنا غاية بنائية
احتجزت بدورها النمط الثالث .. وفي رواية الأصوات تنقلب حاجتنا
هذه الأنماط ، وتختلف اختلافا نوعيا عن الرواية التقليدية التي تجعل
الأهمية للنمط الأول فالثاني والثالث .. أما رواية الأصوات فتعطي
الأهمية الأولى للنمط الثالث (الأصوات) . والأهمية الثانية للنمط الأول
(الروائي) . ثم يأتي (الراوي) - النمط الثالث: في المركز الأخير من
الأهمية البنائية .

أما السبب الآخر فيتمثل في انطلاق الأصوات باستقلالية تامة بغير
حاجة إلى روائي وراو ، ويصبح اختفاؤهما من أبرز وسائل إنجاح رواية
الأصوات، وبناء عليه فالحاجة إلى (الراوي) أصبحت محدودة في رواية
الأصوات ولكنها غير معدومة ، لأن بعض الروائيين فضلوا تقديم رواية
الأصوات عبر الراوي المشارك، الذي جاء في شكول متنوعة أثرت
بشكل مباشر على رواية الأصوات عندهم .

وبصفة عامة فالراوي إن وجد في رواية الأصوات فإنه لا يحتفظ بالوعي المثالي لنفسه - كما نجد في الروايات التقليدية - وإنما يقوم بتوزيعه على الأصوات بحيادية تامة ، وإذا اتفقنا على أن الراوي هو الذات الثانية للكاتب - كما قال (بوث) - فمعنى ذلك أن الراوي يستمد أهميته وفاعليته ووجوده من الكاتب نفسه ، وقد حدد (ديستوفسكى) مهام الروائي أو الراوي - أيهما وجد - في أعماله ، عندما عني " لا بمشكلة موقف " الأنا " الممارسة للوعي والمقومه تجاه العالم بل مشكلة العلاقات المتبادلة بين أشكال الـ "أنا" الممارسة للوعي والممارسة للتقويم" (١).

وقد فرقت النظريات بين الراوي والكاتب ، وجل هذه النظريات أجمعت على أن الكاتب هو الكاتب أو الروائي الحقيقي ، وحديثه موجه بالتبعية إلى القارئ الحقيقي . والراوي هو الكاتب المجرد (شكل فني / حيلة فنية) ومن ثم جاء حديثه موجهاً إلى القارئ المتخيل (المروي له).



ولما كانت الأصوات هي الغاية الأساسية لرواية الأصوات فكان من الطبيعي ألا نشعر بحاجة قوية إلى الكاتب فضلاً عن الراوي ، وإذا كنا

(١) قضايا الفن الإبداعي / ١٤٣ .

قد توقفنا مع الروائي، لأنه صاحب الأساس الإبداعي، ولدوره المميز في الاختيار والتنظيم والتشكيل الروائي، فإن وقفنا مع الراوي لن نحظى بهذه الأهمية، لأن وجوده قليل في رواية الأصوات، وحتى عندما وجد في بعض الأعمال قد سكن أحد الأصوات الروائية، ووجدنا تعددا للرواية داخل الرواية الواحدة، وفي رواية أخرى وجدنا الراوي بشكله وموقعه التقليدي متلبسا مع الروائي، دونما مسافة بين الوجه والقناع. وكان هو المتحكم في ظهور الأصوات لكنه يتنازل عن بعض دوره للأصوات.

وقد نخدع أنفسنا إذا اعتقدنا أننا في رواية الأصوات أمام الراوي الأوحده كما نجده في الرواية التقليدية، لأن الأصوات نفسها تقوم بمهمة الرواية الجزئية، ولأن (نحن) هي مجموعة الأبوات (الأصوات) في رواية الأصوات.. وكل صوت يروي من وجهة نظره الخاصة، وقد وجدنا أكثر روايات الأصوات تعتمد في روايتها على الأصوات بشكل مباشر، حتى أننا لانجد أثرا للراوي الذي اختفى أكثر من اختفاء الكاتب نفسه، وهو الأمر الطبيعي في رواية الأصوات.

أما غير الطبيعي فهو ظهور الراوي، والذي نريد أن نحدد حجمه وشكله أو شكوله في رواية الأصوات، ثم مامدى تأثير الرواية بظهوره؟. في رواية (ميرامار) لنجيب محفوظ يجعلنا الكاتب في مواجهة مباشرة مع أصواته... وكل صوت يقدم نفسه بنفسه - الراوي المشارك - تماما كما رأينا ذلك في رواية (الرجل الذي فقد ظله) لفتحى غانم. إلا أننا ما إن نتقدم في استطلاع الصوت الأول (عامر وجدى) حتى نلاحظ أن الروائي قد نصبه للقيام بمهمة الراوي الأساسى، فأدى (عامر وجدى) هذه المهمة على استحياء، ووجدنا في رزائته وهذوته واستمراريته في

البنسيون مسوغا مقبولا ليقدم لنا الأصوات المشاركة معه . إننا إذن أمام راو غير تقليدى، لأن (عامر وجدى) هو الصوت الروائى الأول، ولكنه لم يحك عن نفسه فقط وإنما حرك الأصوات الآخر وحاورها وقدمها وحظى بالظهور مرتين، أما المرة الأولى فتلك التى قام فيها بدور (الفصل الصفير) حيث قدم الزمان والمكان والبنسيون ورواده .

ففى البداية يعبر (عامر وجدى) عن المفارقة بين الماضى التليد، والحاضر الأليم من خلال وصفه للإسكندرية ومظاهرها بـ (الضفيرة السردية) التى تجمع النقيضين لإبراز حجم التبدل والتغير خارج البنسيون وداخل البنسيون، وكأن هذه المفارقة مقدمة طبيعية لمفارقة الأحداث الجديدة مع ثورة يوليو، التى فرضت بدورها نقاشا يوازن بينها وبين العهد السابق عليها .. وهو الموضوع الأثير الذى بدأ (عامر وجدى) يتبناه حواريا مع الأصوات المقيمة معه فى (بنسيون ميرامار)، وهذه الحوارات هى التى حركت المسار الروائى .. فمن الأصوات من تثبت بالماضى ورفض الثورة (حسنى علام / طلبة مرزوق / ماريانا...) ، ومنهم من ألف الواقع وانسجم مع معطيات الثورة (سرحان البحيرى / زهرة ..) .

وقام (عامر وجدى) بتقديم رواد البنسيون (وهو دور الراوى) فيعرفنا أولا (بماريانا) صاحبة البنسيون، ثم يصف (زهرة)، ثم يقدم التريل الثالث (سرحان البحيرى) والتريل الأول (طلبة مرزوق) فالتريل الرابع (حسنى علام) ثم الخامس والأخير (منصور باهى).

وكما تولى (عامر وجدى) دور الفصل الصفير الخاص بمهام الراوى قام أيضا بدور الراوى لما أتاح له الروائى فرصة الظهور الثانية فى نهاية

الرواية فقام (عامر وجدى) بتقديم لحظة التوير) - بالمفهوم التقليدى - حيث حدد لنا ما آلت إليه كل شخصية من شخصيات البنسيون (انتحر سرحان البحرى / وزهرة قررت الذهاب بعيدا عن البنسيون وعن القرية / وحسنى علام اشترى المهلى الليلى / وطلبه مرزوق يتأهب لمغادرة مصر....).

وإذا كان (عامر وجدى) قد قام بدور الراوى فى بداية الرواية ونهايتها فإنه أيضا قام بدور الراوى وسط أحداث الرواية عندما قام بحواراته المجدية مع الأصوات بدور فنى يتمثل فى إبراز التعليقات المركبة Over Justifications للعالم المأهول داخل البنسيون وخارج البنسيون، وأصبح راويا بدرجة مراقب فعال ومشارك - حسب تقسيمات المنظرين.

ثم كان (عامر وجدى) صوتا روائيا يعبر عن مصرى معتدل المزاج أكسبه كبر السن وقارا ورزانة، فهو دائم الدعاء لزهرة (رمز مصر) وكان يردد لها دائما : " يحفظك الله يا زهرة"... وقد توج رزائنه ببعد إيماني، حيث أكثر من تلاوة القرآن وكأنه يستعد للموت بقناعة وبدون خوف.

ويعد (عامر وجدى) راويا على طريقة (رواية الأصوات)، حيث أصبح الراوى متلبسا فى أحد الأصوات الروائية لأداء المهمة . وهو وضع جديد نسبيا فرضته طبيعة رواية الأصوات يشبه وضعية (الراوى المشارك)، لكنها مشاركة صوت لأصوات لها استقلاليتها ...

وفى رواية (تحريك القلب) يقدم لنا (عبد جبير) نموذجا آخر للراوى المستقل بعيدا عن الأصوات، وأصبحت مهمته القيام بالدفع الرأسى

لتطور أحداث وإرهاصات السقوط للبيت، ولم يقدم ذلك مرة واحدة ، وإنما قدم الراوى المتلبس مع الرواى هذه المهمة الرأسية عبر فترات ومع كل فترة يتركنا مع الأصوات ليسجل كل صوت رد فعله إزاء هذه الإرهاصات ، ولما كثرت مظاهر السقوط استحالت الأصوات إلى آذان مصغية وأوتار مشدودة، فالأم مع أول صوت يخترق سكون الليل تفر هاربة من البيت ، ولما خرجت اكتشفت أن القطة تعبث بالمخلفات .

وكان من الطبيعى مع شكل ومكان الراوى ألا تستقل الأصوات بخطوط طويلة ممتدة كأكثر روايات الأصوات ، وإنما ظهرت الأصوات بخطوط متقطعة مع فترات ظهور الراوى الواصف لمراحل إرهاصات السقوط... وكلما اقترب السقوط كلما كثر الرعب والقلق، وكلما حرص الراوى على قصار الجمل المساعدة على التوتر والسرعة، يقول : (لقد مضى النهار ... وتقدم الليل ... وانطفأت أضواء الحجرات .. واختفت الأصوات . ثم عاد الضوء الخفيف مرة أخرى ... وانفتحت النوافذ...)^(١).

ويبدو أن الراوى نفسه قد عايش وطأة السقوط، فعبر عن سرعة تلاحق الأحداث بأن جمع شخوصه وأصواته فى شبه وهم حوارى قصير.. وكأنه كناية عن إحساس ضاغط بالزمن ... وكأن هذه الحوارات هى اللحن الجنائزى الذى يرثى حالهم إبان السقوط وبداية الضياع .

وكانت المشاهد الأفقية التى اعترضت الأصوات والتى عبر فيها الراوى عن إرهاصات السقوط وتطوراته تمثل وظيفة إدراكية محفزة ، بينما احتفظت الأصوات. بردود أفعالها بوظيفة انفعالية أشعلها الراوى

(١) تحريك القلب / ١٣٤.

بالتبادلات السردية بينه وبين الأصوات فتناوبت الوظائف الظهور (إدراكية / انفعالية / إدراكية انفعالية...) حتى كان السقوط . وقد حرص الروائي في وظيفته الإدراكية على التطور المرحلي الراصد لإرهاصات السقوط .

والراوي هنا حفظ للأصوات استقلالها بالنسي ولم يسقط من ذاته على الأصوات ، ولم يتدخل في تقديم الأصوات، حتى في الفصل الصفير ترك (الأم) أحد الأصوات تقدم أبناءها (الأصوات) ، قالت الأم : " لم يعد سوى في الردهة .. خرجت سالى إلى مكتب المدير لتفض الخطابات. تدق على الآلة الكاتبة . إنها فى أسبوعها والدماء توجعها . خرج وضاح يحمل كل ما درس من التاريخ إلى الجبال المترعة بالجفاف . خرج صيام ليفتح الدكان لأبيه ... خرجت سمراء إلى البوتيك ...^(١) " .

إننا إذن أمام راوٍ مختلف عن صورة الراوى الشعبى ، ومختلف عن الراوى التقليدى الممسك بخيوط الحكى .. إننا أمام الراوى الحيادى الذى يمارس مهمة دفع الحدث دونما تدخل فى أمر الأصوات فاحتفظ لنفسه بقدرة غيرية تناسب رواية الأصوات وتحفظ للأصوات عدم تجانسها وهذا هو النموذج الثانى لشكل الراوى المناسب لرواية الأصوات والذى كان ظهوره محدودا وحياديته مطلقة مما مكن الأصوات من استقلاليتها لأن الراوى لم يمارس فاعلية الموجه لوجهة النظر وإنما احتفظ بوجهات النظر للأصوات بحجمها الطبيعى وهو أشبه بالراوي من الخارج واكتفى بمهمة دفع الحدث الروائى تاركا ردود الأفعال للأصوات دونما تدخل منه .

(١) تحريك القلب/١٣ .

النظر وإنما احتفظ بوجهات النظر للأصوات بحجمها الطبيعي وهو أشبه
بالراوي من الخارج واكتفى بمهمة دفع الحدث الروائي تاركاً ردود
الأفعال للأصوات دونما تدخل منه .

وفي رواية (الزينى بركات) نلتقى بالراوي المتعدد ، وهو نموذج
فريد في روايات الأصوات حيث يأتى الرواة درجات فيما يشبه الدوائر
المتداخلة على هذا النحو :

١ - الرحالة الإيطالى: (فياسكونتى جانتى)



وهو يمثل شاهد عيان للمشاهد الخارجية، وهو
راو يعزز الترهين السردى، لأنه يرى ويتكلم بل
ويعلق ويستعين على روايته بالتوثيق التاريخى باليوم
والشهر والسنة .

فهو يبدأ الرواية بتسجيل مشاهداته " فى أحوال

القاهرة فى القرن السادس عشر ٩٢٢هـ - /

١٥١٧ ميلادية " ويصف مظاهر التغير فى القاهرة لأنه كان بها قبل
عشر سنوات ولاحظ (الخوف الذى يعتصر الناس / وجود حرب /
تولى الزينى بركات لحسبة القاهرة) .

ثم يعاود الرحالة الإيطالى ظهوره فى السرداق الرابع ليعرفنا بحركة
التاريخ وليوثق الأحداث بمرجعية تاريخية تتوازى مع المرجعية التخيلية،
فينقل عن ابن إياس وصفه لخروج السلطان لملاقاة العثمانيين .

ثم يظهر الرحالة الإيطالى خارج السرداقات فى مقتطفه الأخير من
مذكراته، فيعلن هزيمة السلطان، ويعلن أن (خاير بك) أعاد تعيين الزينى

بركات محتسبا للقاهرة، فأعلن الزيني بركات عن عملة التداول الجديدة وهي العملة العثمانية لتحل محل العملة المملوكية .

إذن فالرحالة الإيطالي هو راوٍ يحمل سمات المرجعية التاريخية التوثيقية وليعلن عن دور محدود له، إذ إن حكيه كان خارج السراقات التي سنجد فيها مستويين آخرين للرواية الداخلية ...

وقد تنازل الرحالة الإيطالي عن السمات الشفوية وغلب التحرير الوثائق في روايته، على الرغم من كونه شاهد عيان يستدعي الأحداث بفعل التذكر مما أعطاه مساحة في حرية الاستدعاء، إلا أن هذه الحرية تكبلت بتغليب المرجعية التاريخية فدار في فلك العقلي والتعليلي .

٢- الراوي المؤطر: وهو يمارس دور الراوي التقليدي، فيقوم بالوصف ويقدم الأصوات ويربط ويعرض .. ويمارس بعض السلطات الدكتاتورية على الأصوات، لأنه الراوي العارف بكل شيء هنا، فيتمكن من السراقات الروائية ويحدثنا من زوايا رؤيوية مختلفة (من الخلف / من الأمام / الآنية) وهو أمر مكنه من أصواته تمكنا خارجيا وداخليا، حتى أنه نطق بالإنبابة عن الأصوات عبر الضمير (هو) .

وعلى الرغم من هذه الهيمنة إلا إن الراوي ظل حياديا بين الأصوات الروائية، فلم يغلب صوتا على صوت، وإنما احتفظ للأصوات بمرجعيتها التاريخية واستقلالياتها الفنية بقدرة غيرية لم تسع لإذابة الفروق، وإنما سعت لإعلاء اللاتجانس بين الأصوات الروائية، لأن هذا ارتبط بالصراع الروائي بمستوياته بشكل مباشر، ثم حفظ للأصوات وجهات نظرها الجزئية .

وكان الراويان قد وثقا روايتهما على المستوى المرجعي والتخيلى

٣ - الصوت : ونقصد به الصوت الروائي من الداخل، كدرجة
ثالثة من درجات هذه الروايات المتداخلة ، وسنفصل الحديث عنها في
الجزء الخاص بالأصوات الروائية . والأصوات هنا جاءت مختلفة لتحقيق
اللاتجانس المقصود على مستويات عديدة داخل الرواية، أهمها المواجهة
بين أصوات السلطة - وأصوات الشعب لتعزز، الروايات بذلك فكرة
أن البطولة لفكرة روائية تحلقت حولها الأصوات، كما سنرى ...
وتعدد الرواة في هذه الرواية جعلنا نستقبل التعددية الصوتية بما
يعمقها لا بما يضعفها ، لأن كل راو قام بمهمة تختلف عن الآخر فالراوى
المؤطر اختلفت مهمته عن صاحب المذكرات (فياسكونتى جانتى) ثم
جاءت الأصوات بعمق داخلى تختلف عنهما ، واستطاعوا جميعا أن
يعكسوا الوضعية الاجتماعية والسياسية .

إلا أن هذه الرواية بخاصة قد احتفظت بقدر من الوسائل خارج
نطاق السرد وخارج مهام الرواة، وكانت لهذه الوسائل أهمية كبرى وهى
(النداءات / الرسائل / الفتوى ...) وهذه الصيغ قامت مقام الراوى بين
الأصوات الروائية، ولأن هذه الصيغ والوسائل كانت تحمل معانى
التحفيز كالقرارات والرسائل، والأوامر السلطانية ... وهى التى كانت
تدفع عجلة الأحداث، وتطور المواجهات والصراعات بين الأصوات في
الرواية .

وإذا قدرنا لهذه الوسائل حقها ، وأضفنا إليها ما قامت به الأصوات،
لأمكننا أن نقدر دور الراويين (الإيطالى بمذكراته والراوى المؤطر)
ولأمكننا أن نكتشف أن دورهما لم يكن هو الدور المطلق للراوى في
الروايات العادية، وإنما كان دورهما محجما بفعل الأصوات من ناحية،

والطبيعة التركيبية الخاصة بهذه الرواية من ناحية أخرى .
وفي رواية (الكهف السحري) نلتقى بالراوي المتلبس بالمؤلف، وهو
يمثل (شاهد عيان) وهو عارف لكل شيء، لكن هذه المعرفة لم تطلق يده
في الرواية إطلاقاً كما نجده في الرواية التقليدية، وإنما وجدت الأصوات
الروائية فزاحت وجوده وغيبته وتولت هي البعد الداخلي والنفسي
للأصوات، تاركة للراوي الخارجي الوصف الخارجي والإخبار العام
الذي يحرك مسار الرواية، ومن ثم يفرض ظهور الأصوات بترتيب
مقصود .

وأول مهام الراوي أنه احتجز لنفسه الفصل الأول ممثلاً للصفحة
الإبداعية، ليحدد لنا ملامح التجربة الروائية ومكانها وزمانها وأصواتها،
وتحدث عن الصوت المحوري (إبراهيم) بضمير (هو) ليثبت وجود مسافة
بينه وبين الصوت، ومن ثم بين الأصوات، فهو مراقب فيخبر ويصف ..
وركز على قلق إبراهيم في انتظار محبوبته (..جلس متضائلاً.. تألها في
كرسي فوتيه.. تأمل صالة البيت الواسعة.. أشعل سيجارة .. تأمل الباب
المغلق . أخذ ينقل بصره الخير بين الباب المغلق والدخان الصاعد ،
تعلقت عيناه ببندول ساعة الحائط...) ^(١).. ويقدم لنا الراوي الصوت
الأول (إبراهيم) وهو رجل أربعيني ، قد أضفت عليه الأربعينية وقارا
واتزاناً انعكس على ردود أفعاله ...

وبعد أن قام الراوي بمهمة الصفح الإبداعية أسلمنا بدوره إلى
الأصوات، فكان صوت إبراهيم فالوالد فالوالدة وأخيراً صوت
كريمة . إلا أن الراوي لم يبتعد عن الأصوات - كما هو متوقع - وإنما

^(١) الكهف السحري/٣.

وجدناه يتدخل مع الصوت بدرجة التباس لإلغاء المسافة بينه وبين الصوت، لتحويل الأحداث من الماضي التقريرى إلى الترهين السردى ... وتحولت الأصوات حول إبراهيم إلى مداد للاسترجاع لمزيد من الإخبار عن (إبراهيم) الذى احتل مركزية مهمة بحجمه الروائى كما وكيفا ، وهو أمر قلل من أهمية الأصوات الأخرى التى لم يزد دورها عن الإخبار الخارجى بكل مايتصل بإبراهيم من النشأة حتى الاعتقال .. وتركوا لإبراهيم مهمة البعد الداخلى والحوار النفسى.

وعاد الراوى ليستكمل ما لم تقدمه الأصوات، وهو الجزء الخاص عن الجامعة ليعرفنا بحبيبة إبراهيم الأولى (عير) ، وليعرفنا بمن وشى به (طارق) وهو زميله فى الجامعة وقد تسبب فى اعتقال إبراهيم . وهنا أكثر الراوى من الإخبار وقلل من الوصف ... والسؤال هنا لماذا لم يجعل الروائى هذه المهمة لصوت (عير) وهى شخصية جديرة بأن تستقل بصوت مهم بين الأصوات ، ولو ظهرت لقلصت دور الراوى ولكان خيرا لها وللرواية كرواية أصوات .

والحقيقة أن الراوى هنا قد أثر بوجوده ومكانه تأثيرا سلبيا على الرواية كرواية الأصوات ، فظهره القوى أضعف الأصوات ، وحجم ما أخبر به أكثر من حجم ما أخبرت به الأصوات ، ولما تخفف الراوى من الظهور فى نهاية الرواية أعطى فرصة لصوتين (إبراهيم / كريمة) إلا أن الصوتين تحركا أفقيا أكثر من حركتهما رأسيا، الأمر الذى زاد فيه الوصف وقل الإخبار واتسع المجال للغة تصويرية مشبعة بظلال رومانسية ومنعطفات صوفية لتساعد على ارتشاف الأحزان وعذابات الحب .

وإذا كان الراوى عند (طه وادى) قد أعطى فرصة للأصوات، فإن

الراوي عند (إبراهيم عبد المجيد) قد سيطر سيطرة كاملة ولم يعط الفرصة للأصوات أن تحكى أو تعبر عن نفسها إلا عبر حوارات قصيرة ، وقد غلب المؤلف الراوى فى درجة الالتباس هنا . وهذا التحكم المفرط من الراوى يذكرنا بالراوي فى الروايات العادية والتقليدية ... ولذلك كان وجود هذا النوع فى رواية أصوات قد كال لها أسباب الإضعاف، ولا سيما أنه كان عارفا لكل شىء، متحكما فى كل شىء، فلم يمنح الأصوات استقلاليتها الواجبة، ونستطيع أن نوجز سلبيات وجود الراوى الملتبس فى هذه الرواية فى الآتى:

- أضعف ملامح التميز بين الأصوات، لأنه جاء بأصوات متشابهة فى الإقامة والجهل والأحلام والأوهام (فزيدان / أم جابر / وليلى / زينب / سميرة...) أصوات يكرر بعضها بعضا .

- ولم يعط الراوى للصوت فرصة الظهور إلا من خلاله ، فهو الذى يحكى عن الصوت بالضمير (هو) وهو أمر لم يسمح لنا بالتغلغل فى عمق الأصوات ومن ثم قل المنولوج ، وقلت الأحلام الاستشرافية ، وألصقنا الراوى بأحداث خارجية قلل من جفافها بالبعد الأسطورى الذى أضفناه على الأحداث.

- الأصوات التى قدمها الراوى لم تخلص لذاتها وإنما أدخل فى حديثها الأصوات الأخرى ، فمثلا فى صوت (سعاد) لم يحدثنا الراوى عن سعاد فقط، وإنما أفاض فى الحديث عن ليلى وعلى والشيخ مسعود، وهو أمر أساء إلى الصوت ولم يساعد على إبراز وجهة نظر مستقلة. لأنه استثمر الأصوات جميعها لوجهة نظر كلية كانت هى غاية الراوى والروائى وهو أمر أساء إلى رواية الأصوات بشكل مباشر. وجعل

الأصوات ضعيفة ومتشابهة فغام التميز وغابت وجهات النظر وانعدمت الرؤى ، لأن الأصوات جميعها مسخرة بفعل الراوى المسيطر إلى غاية أحادية ، شأنها فى ذلك شأن الرواية التقليدية التى تسمح للراوى بأن يمارس فاعلية الموحد، فضعفت الأصوات وضعفت بضعفها الرواية ، لأن الراوى انتصر لكل النوايا الواعية وللأفكار التى قادتة إلى وجهة نظر كلية ذات بعد تأويلى واحد حسمه على حساب الأصوات ... وشكل الراوى هنا قد أذاب اللاتجانس بين الأصوات، فأذاب قدرات الأصوات لتشابه القدرات الذهنية التى ارتبطت بمكان واحد وظروف واحدة بل وآمال متشابهة ترادفت فى انتظار عودة (قطار الكنسة).

من الملاحظ إذن أن رواية الأصوات تعتمد بالدرجة الأولى على الأصوات الروائية لتتولى بنفسها العرض مستغنية بذلك عن الراوى ذى المنظور الأوحد، لأن الأصوات تعيد الحكى من وجهات نظر متعددة، وروايات الأصوات التى استغنت عن الراوى كانت هى الأنجح كرواية أصوات، لأنها احتفظت بقوام اللاتجانس والرؤى المتعددة مثل روايات (أصوات / الرجل الذى فقد ظله / الحرب فى بر مصر) .

أما روايات الأصوات التى استعانت بالراوى فجاءت فى مستويين، أما المستوى الأول فسخر الراوى لمتطلبات رواية الأصوات، ومن ثم وجدنا الراوى له طبيعة خاصة جدا تختلف عن وضعه فى رواية تقليدية، وقد وجدنا ثلاثة أمثلة، أما الأول فكان فى رواية (ميرامار) لنجيب محفوظ، حيث أسند مهمة الراوى لصوت من أصواته الروائية فظل الصوت صوتا منفردا حفظ للأصوات الأخرى استقلاليتها ورؤاها . وأصبحت مهمة الراوى مفهومة ضمنا من خلال صوت (عامر وجدى)

وليس بطريقة معلنة، الأمر الذى حفظ لرواية الأصوات خصوصيتها البنائية .

والمثال الثانى كان فى رواية (الزينى بركات) لجمال الغيطانى الذى اعتمد على رواية وليس على راو واحد فقط ، فكان الرواة فى شكل دوائر متداخلة وهو أمر أبعد سطوة الراوى التقليدى ... ووزع المهام والأصواء ، وحفظ للأصوات باستقلالياتها وتمايزها ، وهذا الاستخدام لم يؤثر سلبيا على رواية الأصوات .

والمثال الثالث فى رواية (تحريك القلب) لعبده جبير، حيث جعل من الراوى وسيلة لوصف إرهابات السقوط وتطور هذه الإرهابات، أى أنه قدم الحدث فقط ... وترك الراوى رصد رد الفعل للأصوات، وتم ذلك على مراحل ، ولذلك لعب الراوى دورا إيجابيا فى دفع الأحداث ولم يتدخل لدى الأصوات التى احتفظت بحريتها واستقلالياتها ورؤيتها، وكان كل صوت يقدم نفسه بمعزل عن الراوى.

أما المستوى الأخير لاستخدام الراوى فاقترب من استخدامات الرواية التقليدية ، وظهرت سيطرة الراوى وامتلاكه لزمان الأمور مما أثر تأثيرا سلبيا على الأصوات واستقلالياتها وتمايزها وقد وجدنا ذلك بصورة مصغرة أو محدودة فى رواية (الكهف السحري) وبصورة موسعة فى رواية (المسافات) ولذلك جاءت رواية (المسافات) ذات تكنيك متواضع قياسا بروايات الأصوات وكان الراوى العارف بكل شئ والمتحكم فى كل شئ هو السبب المباشر فى سوء التكنيك، لأن الراوى أثر تأثيرا سلبيا على الأصوات .

وهذا يعنى أن رواية الأصوات ليست فى حاجة إلى راو، لأن الأصوات رواية ويمكنهم القيام بهذه المهمة بكفاءة تحفظ لتكنيك

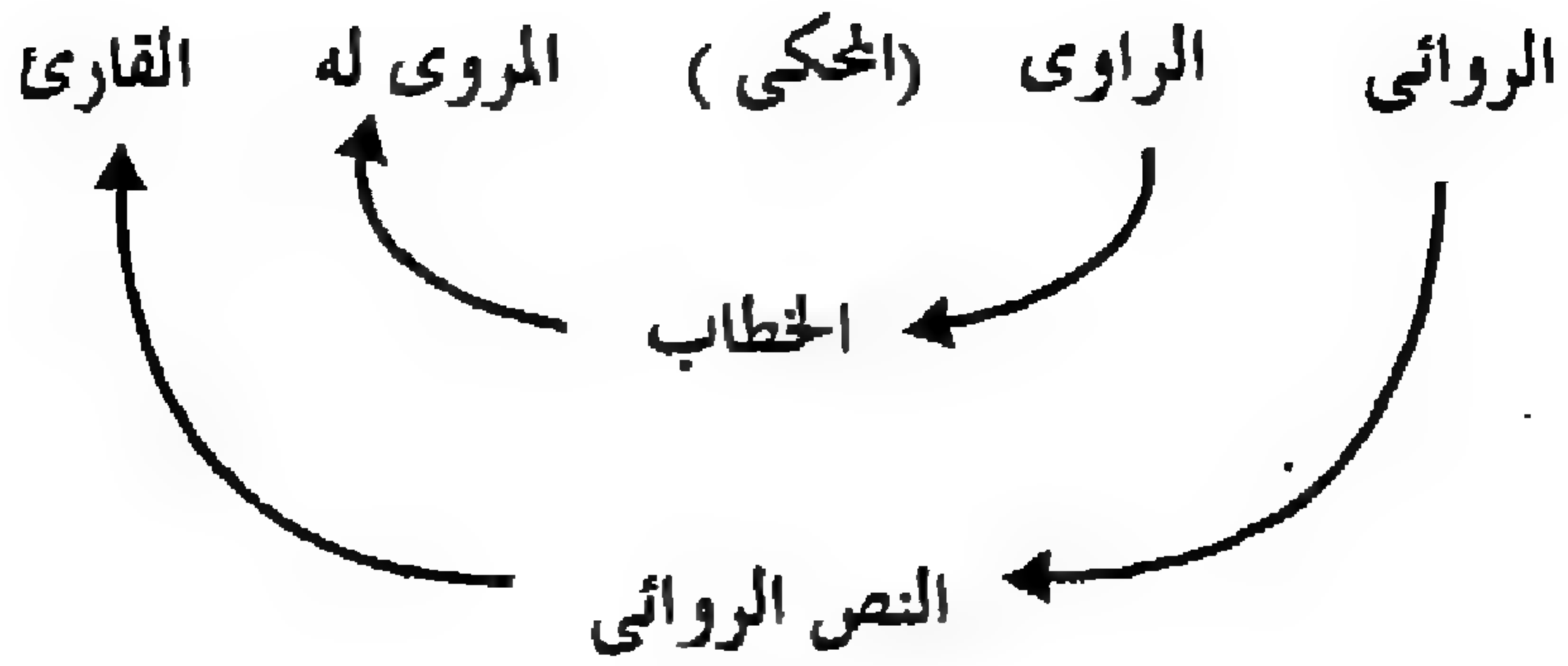
الأصوات قوامه وخصوصيته البنائية ... وإذا وجد الراوى التقليدى فى رواية الأصوات فالأفضل أن يقوم بدور محدود ... وإذا حدث العكس وأطلق يده فى الرواية فإن ذلك سيؤثر - حتما - تأثيرا سلبيا على رواية الأصوات، كما رأينا فى رواية (المسافات) والتى صيغت بمستوى واحد دونما أسلبة، وهو أمر يعكس حجم سيطرة الراوى بشكل ألقى ملامح التميز للأصوات على المستوى البنائى والصياغى. لأنه كلما زادت سطوة الراوى انكمشت حدة الوعى الاجتماعى وتقلص دور الأصوات. وعلى الراوى - بصفة عامة، وفى رواية الأصوات بصفة خاصة - أن يستقبل التعددية الصوتية بما يعمقها ويحفظ كيانها واستقلاليتها لا بما يضعفها، لأن قدرة الراوى على الأسلبة ستعكس الوضعية الاجتماعية والأيدىولوجية المميزة للمكان والزمان فضلا عن حفظ اللاتجانس بين الأصوات الروائية .

إن حاجة رواية الأصوات للنمط الثالث (الأصوات) أكثر من حاجتها للنمط الثانى (الراوى) ، وحاجتها للنمط الأول (الروائى) تأتى بعد حاجتها للنمط الثالث ... ألم نقل بأن رواية الأصوات نموذج روائى متطور وهدف سعى إليه النقاد والمبدعون منذ أن قال (هنرى جيمس) بوجهة النظر .

جـ: المروى له / عليه: (Le Narrataire)

إذا كان الراوى شخصية من خيال الروائى قد منحها وجودا فى الرواية ومنحها صلاحيات كثيرة بما يتحدد شكل الرواية وآلياتها ، فإن هذا الراوى لابد أن ينطلق فى روايته استجابة للمروى له ، لأن حديث الأنا هو عمق لخطاب الأنت ، وحتى لو كان خطاب الراوى هو خطاب الصوت فى رواية الأصوات فهو بالتبعية يفترض الآخر أمامه فيروى له ، وإن اختلفت درجة حضور الآخر (المروى له) فربما تزيد هذه الدرجة زيادة تؤثر بدورها على بناء الخطاب الروائى ... وربما تقل درجة الحضور فلا تلاحظ لها أى تأثير قوى .

والراوى الذى يروى بما أنه أحد كائنات الورق فهو يفترض بالتبعية وجود المروى له انطلاقا من أن أى خطاب لابد له من مخاطب، فالخطاب الحقيقى لابد له من مخاطب حقيقى، والخطاب المتخيل (السارد/ الراوى) لابد له من (مسرود له / مروى له) لأن مجرد ظهور الصوت - فى رواية الأصوات - وتمكنه من فرصة الحكى بضمير المتكلم فإذا بالآخر (المروى له) أمامه فى مدى تخيله وتخيّلنا الذى نسمح لنا بتصور - الصوت / الراوى- نفسه، وهنا لابد من توضيح الفارق بين الروائى والراوى من ناحية، وبين القارئ والمروى له من ناحية أخرى، وهو أمر سبق تناوله عند المنظرين لاسيما عند (جيرارجينيت) وهو على النحو الآتى :



ومعنى ذلك أن معادلة :

الروائي ← النص الروائي ← القارئ المتلقى

الحقيقي

هي معادلة حقيقية خارج النص ، والروائي أصبح أكثر حرصا الآن على (المتلقى) القارئ الحقيقي وهو حرص تجاوز الجاملات القديمة ، إذ كان الروائي يسعى لإرضاء فضول القارئ أما الآن فالأمر يختلف وأصبح الروائي يسعى لأن يكون (المتلقى) هو القارئ المنتج الذي هو بالضرورة جزء من التجربة الروائية ، وبدأ الروائي يسعى لضم المتلقى لتجربته الروائية بوسائل عديدة منها عدم وضع نهاية ، أو عرض وجهات نظر (أصوات) دوئيا حسم لوجهة نظر كلية، كما نجد ذلك في رواية الأصوات التي نحن بصدددها، أو تعتمد الكاتب الروائي ألا يسدد كل الفراغات فيترك بعض مساحات (التهميش الدلالي) ليتمها القارئ بمدى تخيله ... وفي كل الحالات أصبح القارئ الحقيقي جزءا من التجربة الروائية بقدر تفاعله معها ، ولم يعد هو القارئ السلبي الذي يكتفى بالاستقبال السالب غير المنتج، ولأن التحديث السردي بمنعطفاته العديدة أصبح وسيلة فنية لإرباك الخلفية الفكرية التقليدية ، فيتحول

بذلك داخل التجربة الروائية ، لأنه مع الفكر الجديد وتعدد وجهات النظر يجاور ويجادل ليقنع أو يقتنع . وهو إذن يختلف في تعامله عما كان مع النص التقليدي الذي كان يحرص على تحقيق انفعال مع الثوابت الفكرية، وكان هذا الأمر سببا في الاسترخاء إن لم يكن مساعدا عليه . وقد ناسبنا النص التقليدي في النصف الأول من هذا القرن ونحن نبحث عن هويتنا ونقابل بها تحديات المواجهة الغربية .
أما المعادلة الأخرى :

الراوي ← الخطاب ← المروي له

هي معادلة متخيلة لأنها بنت خيال مركب بدأ من الروائي الذي افترض (راويًا) أو ساردا ومنحه صلاحيات ... فلما بدأ الراوي في خطابه وروايته فبالتبعية برز المروي له، وهو ناتج خيالي، إذن فهذه المعادلة تعد داخلية قياسا بالمعادلة الأولى (الكاتب) فهي معادلة خارجية .

إذن فالكاتب الروائي ليس هو الراوي أو (الصوت / السارد) . والمروي له ليس هو (القارئ) وهذا يعني أن الكاتب ل يتماهى في الراوي^(١) ولا سيما في رواية الأصوات التي تعد نوعا من (المحكى ذو التبئير الداخلي المتعدد Recit afocalisation interne multiple)^(٢)، لأن الأصوات افترض داخلية أوجده الكاتب / الروائي ، والأصوات تقوم بالحكى للقضية نفسها أكثر من مرة وكل صوت بمنظوره الخاص .

^(١) يمكن أن يحدث هذا بكثرة في غير رواية الأصوات، وإن كنا وجلنا رواية واحدة وهي (المسافات) قد تحقق فيها هذا الالتباس، وقل مستوى البناء الفني للأصوات بالتبعية.

^(٢) حسب تقسيمات ومصطلح (جرار جينيت).

والمروى له على هذا النحو شأن داخلي فهو الذى يتلقى خطاب الراوى أو خطابات الأصوات ، وهو يتوازى مع ما يسمى بزمن الخطاب، وهو زمن الكتابة والنص وهو آنى وداخلي ويتمتع بالترهين السردى[#]. والمروى له لا يمكن رؤيته عبر (زمن القص) لأنه زمن قبلى خارجى ... ولا يمكن تحديده مع (زمن النص) لأنه زمن القراءة، وهو بعدى وخارجى ومتعلق بالقارئ الحقيقى لا بالمروى له لأنه زمن تلقى النص ، وهو زمن مفتوح ، لأن النص يتلقى فى أزمنة عديدة ومختلفة (التلقى المفتوح).

والاهتمام بـ (المروى له) فى النقد لم يحظ بنصيب وافر حتى الآن، إذ إن النقاد والروائيين منذ قال (هنرى جيمس) و (وجهة النظر) وقد انصب الاهتمام الإبداعي والتظير النقدي على الراوى بأوضاعه المختلفة، وكانت هذه خطوة نقدية مهمة تجاوز بها النقد نظرتة التقليدية التى كانت منصبة على دراسة الرواية من خلال الكاتب نفسه ، الأمر الذى لم يساعد على تحليل دقيق للخطاب الروائى ... ومنذ الاهتمام بالراوى بدأت العناية بتحليل داخلي للخطاب الروائى.

ومنذ السبعينيات بدأ الاهتمام بـ (المروى له)، ولاسيما مع (جيرالد هرينس)^{*} وكان هذا يعنى مزيداً من العمق التحليلي داخل الخطاب الروائى، وعندما نتوقف هنا للبحث عن (المروى له) فى رواية الأصوات العربية فى مصر فإننا لا نهدف إلى إثبات وجود (المروى له) أو

[#] الترهين السردى Instance narratives سبق التعريف به، وهو مصطلح قال به (بنفست)، وقصد به إنجاز الفعل الكلامي واهناً فى (حال)، وهو مفهوم لسانى انتقل إلى السرديات.

^{*} راجع الدراسة القصيرة له بعنوان (مقدمة لدراسة المروى له) ترجمة على عفيفي ومراجعة د. جابر عصفور.

لكشف طريقة تحديده في الرواية ... وإنما بالإضافة إلى هذا نسعى لغاية أخرى هي الكشف عن أهمية (المروى له) ودوره في بناء رواية الأصوات بخاصة .

هناك بعض الأعمال قد حدد شكلها (المروى له) بشكل مباشر، ونذكر على سبيل المثال (ألف ليلة وليلة) ، فشهر يار الملك هو (المروى له) والذي مارس دوره المميز في التشخيص ، وكان بقسوته وتهديده لشهرزاد قوة دافعة على الحكى ، ثم إن حالته النفسية هي التي فرضت موضوعات بعينها لارتشاف العظات والعبر .

وكانت أعمال (طه حسين) القصصية قد حفلت بخطاب مباشر لـ (المروى عليه) وكانت عاهة (طه حسين) سببا مباشرا في هذا الأمر، بالإضافة إلى خصوصية فهمه لحرية الفنان، وقد برز ذلك بشكل مكثف في مجموعته (المعذبون في الأرض) ثم في رواية (ما وراء النهر) .

ومعنى ذلك أن (المروى عليه) يؤدي سلسلة من الوظائف الفنية سنحاول أن نجليها في روايات الأصوات، علما بأننا لن نعتمد على الضمير في تحديد (المروى له)، لأن الضمائر في السرد الروائي تتبادل مواقعها، كما هو معروف، فهي في حركية تصعب مهمة اعتمادها كوسيلة للتحديد إذ لا تتصف بالثبات . والأمر في رواية الأصوات سهل ميسور وذلك لاعتماد الأصوات في الحكى على (الأنا)، وحديث الأنا في عمقه الروائي هو خطاب (الأنت)، حتى لو كان هذا (الأنت) هو المتكلم نفسه كما في (المنولوج) القليل في روايات الأصوات ، ومن ثم فلن نجد صعوبة في تحديد (المروى له) مع تعدد الرواة في رواية الأصوات . ولكن الخصوصية البنائية لبعض روايات الأصوات تفرض

علينا التوقف مع بعض الروايات ذات البناء الخاص الذى يتنوع فيه مكان الراوى والرواة فيتنوع بتنوع مواقعهم (المروى له) .

فى رواية (الزينى بركات) يمكننا تحديد (المروى له) عندما نستعيد الرواة وهم فى ثلاث طبقات متداخلة بشكل دائرى . الراوى الأول وهو الرحالة الإيطالى، ومذكراته التى يعتمد فيها على شهادة العيان والمرجعية التاريخية يستوجه بها إلى (المروى له) الأوروبى، أو المثقف الذى يعنى بالدرس السسيولوجى والتاريخى . وأما الراوى الثانى فهو الراوى المؤطر للأحداث ويتحد مع الراوى الثالث وهم (الأصوات) فى توصيل رسالة إلى الشعب مؤداهما أن الوضع الكائن بكل سلبياته هو الذى أوجد الهزيمة، والتى كانت متوقعة لمقدماتها الداخلية التى عنيت بها الرواية ، والشعب هنا هو الشعب المصرى على المستوى المملوكى (المتخيل) وعلى المستوى المعاصر (التأويلى) .

وفى رواية (ميرامار) نجد (المروى له) بارزا مع صوت وغير بارز مع صوت آخر إذ أن (المروى له) يتقلص ويندر وجوده مع مسرحية الأحداث والحوادث والحوارات الخارجية ، ويزيد حجمه كلما قلت الحوارات الخارجية وزادت الحوارات الداخلية، ولذلك نجده بشكل حاد ومهم مع صوت (منصور باهى) بينما يندر وجوده مع (حسنى علام) فسطحيته لم تسمح إلا بوجود نادر كلما انطلق بسيارته معبرا عن استهتاره وقال (فركيكو)، وهناك شخصيات أخر لم يتوفر معها (المروى له) لأن المؤلف لم يفرد لهم حديثا مستقلا كالأصوات الأخرى مثل (زهرة) و (ماريانا) و (طلبة مرزوق) . وتلاحظ أن (المروى له) قد أثر فى بعض الأصوات ولم يؤثر فى أصوات أخرى لعدم وجود مبررات

لفاعليته .

وفي رواية (يحدث في مصر الآن) يحرص الراوى /
الروائى (متلبسا) على استحضار (المروى له) وجعل من وجوده أكبر
دافع للحكى، وقد أثر المروى عليه تأثيرا اضطره إلى التهميش والتوثيق
والتعليل والتدخل بالاستطرادات، وهذا كله قد جعل من وجوده
(المروى له) مبررا قويا لاستكمال الإيهام بواقعية الأحداث التى أعلنها
منذ تحديد (الآن) فى عنوان روايته . وكان الروائى / الراوى قد صرح
فى بداية الرواية بوجود دور كبير وفاعل لـ (المروى له)، إلا أننا
إن تقدمنا فى الرواية حتى نسى الروائى / الراوى ما وعد به واستأثر
بالحكى مكتفيا بالوجود عبر البعد التخيلى لـ (المروى له) .

وبصفة عامة فإن تولى الأصوات للحكى بضمير المتكلم أوجد -
بالتبعية - وجودا فنيا متخيلا لـ (المروى له) وقد جاء مباشرا فى بعض
الروايات مثل رواية (الحرب فى بر مصر) فكل صوت يشعرا بوطأة
(المروى له)، فصديق مصرى يتوجه إلى (المروى لهم) فيقول: "لم أجد
من يقدمنى لكم، فليس لنا فى هذه الرواية مؤلف..."^(١) أما المتعهد
فيقول: "أعتقد أن العمدة قد حكى لكم حكاية فصلى ومن يكتب
لكم هذا الفصل من الرواية هو مدرس ابتدائى سابق"^(٢). وتلاحظ فى
توجه الخطاب إشارة قوية ومباشرة إلى (المروى له)

ومن الملاحظ فى رواية (الحرب فى بر مصر) أن (العمدة والمتعهد)
هما أكثر الأصوات توجهها للمروى له، بل وتوددا إليه فى محاولة

^(١) الحرب فى بر مصر / ٨٠.

^(٢) الحرب فى بر مصر / ٣٣ - ٣٥.

لاستمالته أو لتبرير موقفهما التلقيني غير المقنع . بينما نلاحظ أن (الضابط) و (صديق مصرى) هما أقل الأصوات توجها إلى المروى له لأنهما ليسا في موقف الدفاع وإن كان صوتهما قد تحول إلى السؤال المهم عن أهمية الحرب في بر مصر قبل الحرب مع إسرائيل .

وأكثر الأصوات الروائية في روايات الأصوات تبدأ دائما بـ (أنا) وتلاحظ هذه في أصوات رواية (ميرامار / الرجل الذى فقد ظله / الحرب في بر مصر / يحدث في مصر الآن / أصوات / ...) وهذا يستتبع بدوره وجود (المروى له) عبر العمق التخيلي لـ (أنا) في خطابها لـ (أنت وأنتم) . ولذلك فتحديد (المروى له) في روايات الأصوات من الأمور البارزة التى لا تحتاج إلى إثبات أو عناء فالأصوات تعلن عمن تروى لهم أو عمن تروى له وجهة نظرها .

وإذا كان (المروى له) موجودا بشكل أساسى في روايات الأصوات فما حجم هذا الوجود، وهل له فاعلية أم هو مجرد استكمال لحيلة روائية فرضتها طبيعة الأصوات وأنا السارد؟ .

في الحقيقة قد تمتع (المروى له) بوظائف فنية مؤثرة في أكثر روايات الأصوات العربية في مصر ، وأول هذه الوظائف المؤثرة أن (المروى له) كان هو الممثل للجانب الأخلاقى فى المحاكم للصوت والدافع لتأزمه ، واستشهد هنا بصوتين أحدهما صوت (يوسف) فى رواية (الرجل الذى فقد ظله) . فيوسف فى الرواية لم يبدأ (الأنا) بداية عادية وإنما بداية متفجرة نائرة بعد موت (ناجى) وكأن حقيقة الموت أفلقتة وأخرجته عن هدوئه فانفجر قائلا : " .. أنا يوسف " عندما أهمس باسمى بينى وبين نفسى يحيل إلى أنى أردد اسم شخص آخر لا أعرفه ، شخص غريب

عنى، لا أحبه ولا أكرهه ولكنه يزاحنى .." (١) وعندما يزاحمه (ضميره - المروى له) يدفعه إلى الاعتراف " .. نعم .. أنا الرجل الذى فقد ظله "إننا نبدأ فى الموت منذ أن نبدأ فى الحياة .. نبدأ الخسارة منذ الكسب ، نشرع فى رحلة الضياع فى نفس اللحظة التى نشرع فى رحلة الوصول.."(٢) .. وهذا البوح — (المروى له) الممثل للجانب الأخلاقى هو الدافع الأساسى لهذه المحاكمة التى تدفعه إلى اجترار الذكريات فيعيد الحكى (من وجهة نظره الخاصة) ولنعرف بأن (يوسف الطفل) مازال قائما يطارده إنه (الوعى الكامن)، كما أسماه لوكاش، وهو وعى مكتسب حال فهمنا أو محاكاتها للحقائق الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ، ولذلك (فيوسف) لم يعرض للذات وإنما نقد الذات ... انتقدها عندما افتقد الظل بممارسات مناقضة لطبيعته ، بممارسات كانت شاذة تعبر عن التحول القيمى من (يوسف) الطفل الذى يمثل (المروى له) بكل معطياته القيمية إلى (يوسف) الوصولى، وقد أتاح هذا إشاعة النسبى فى المطلق ، وانتصر التحول السلبى على الثبات الإيجابى .. وهو أمر قد ساعد على عدم إيجاد نهاية تسكن هذا الصراع بين يوسف الصوت (الراوى) ويوسف (المروى له) وأصبحنا معه فى انتظار مشبع بالحيرة.. " ومتفتح على التحولات والتوقعات .

إذن فـ (المروى له) قد مثل الجانب الإيجابى المفتقد فى شخصية وصوت (يوسف)، ولم يكن حديثه مجرد حكى بقدر ما هو بوح واعتراف

(١) الرجل الذى فقد ظله / جـ ١١١/٢ .

(٢) الرجل الذى فقد ظله / جـ ١١٤/٢ .

لـ (المروى له) الذى دفعه إلى ردود الأفعال الشاذة والغريبة منذ أن فقد ظله .."

أما الصوت الآخر فهو صوت (منصور باهى) فى (ميرamar) فهو صورة مشابهة لـ (يوسف) فعلى الرغم من الحوارات التى ملأت أرجاء البنسيون عن الثورة إلا أن (منصور باهى) جعل صوته أقرب إلى البوح الذاتى لـ (المروى له) وهو ضميره المثل لجانب المبادئ والمثل التى اقتنع بها ... ولما خان هذه المثل والقيم واستجاب لأخيه الضابط وابتعد عن رفاقه ونجا من الاعتقال قد ازداد تأزمه ... وقد سمحت له ثقافته وفكره التقدمى أن يستنطق ذاته ويعتصرها ليستخرج ما تبقى من ذكريات ممزوجة بألم الواقع المرير لإحساسه بالهروب وخيانة المبادئ .. وكان (المروى له) هو ذاته متشككة فى بعض عناصر خارجية لإثبات براءته، فاستطلع صورته بشكل غير مباشر عند (زهرة) فقالت له: "حب الخائن نجس مثله"^(١) ثم استطلع رأى زميل له ثم رأى (درية)، ولكنه فى النهاية يعترف بحقيقته "إنى ضعيف، إذعانى لأخى ضعف لاشك فيه". وازداد (منصور باهى) تأزما عندما وطد علاقته بزوجة أستاذه ورفيقه (درية) ف شعر بأنه خائن، بل تحققت الخيانة فزاد تأزمه ومن ثم بوحه .

وهنا تحرك (المروى له) ليؤثر على سلبياته ، وينتصر لإيجابياته فأعلن الانتصار لذاته أولا عندما رفض زواجه من (درية) .." .. وباختفائها هويت إلى الحضيض .. ورغم شقائى المؤكد فقد داخلنى ارتياح غامض^(٢)

(١) ميرamar / ١٧٩ .

(٢) ميرamar / ١٦٩ .

وثانيا عندما اعتدى على (سرحان البحيرى) لما خان (زهرة) وقال له :
" .. أعنى أنك وغد ... وبصقت فى وجهه وأنا أصرخ : على وجهك
ووجهه كل وغد وخائن" (٣) بل إنه يفكر فى قتل (سرحان البحيرى) لأنه
صورة مجسدة لخيانته هو لمبادئه ومثله وقال : " لا حياة لى إلا بقتلك" (٤).
إن (المروى له) هنا مثل لصوت (منصور باهى) البعد الأخلاقى ..
وقد أثر عليه تأثيرا إيجابيا عندما حوله إلى إنسان سوى، وأعاد إليه اتزانته
عندما استعاد بعض مبادئه المفتقدة .

لقد ظل (يوسف) فى (الرجل الذى فقد ظله) منقسما على نفسه
وموزع الولاء بين ذاته وبين (المروى له) - البعد الأخلاقى ذو النشأة
الأولى - بينما انتصر المروى له لـ (منصور باهى) فى (ميرامار) لأنه
أخرجه من صمته وهروبه وواجه نفسه بشجاعة فتغير . وكانت الجوارات
الداخلية للصوتين مع (المروى له) هى المحركة للفعل . ورد الفعل -
ولذلك جاء (المروى له) مؤثرا بقدر ما يحمل من بعد أخلاقى ملتزم .

وفى رواية (الكهف السحري) جاء (المروى له) بمهمة أخرى وهى
مهمة التوسط بين القارئ والراوى لإيضاح الجوانب الغامضة فى الرواية.
وفى هذه الرواية تعرف أن (إبراهيم) طالب جامعى متفوق ، أعجب
(بعبير) وبادلتة الإعجاب ، وفجأة قبض عليه واعتقل دونما معرفة للسبب
... وعبثا حاول الوالد فعرف فقط أنه سجين سياسى ... وتفهم ذلك
كله من خلال الأصوات ، لكن السبب المباشر لاعتقال إبراهيم كان
بعيد المنال عن الأصوات (إبراهيم / الأب / الأم ...) وهنا يتوجه

(٣) ميرامار / ١٩١ .

(٤) ميرامار / ٢٠٣ .

الراوي إلى (المروى له) ليوضح له أن سبب الاعتقال كانت وشاية كاذبة من صديق له في الجامعة أراد أن يبعده عن (عير) لأنه منى نفسه بها

أما في رواية (المسافات) فقد أذاب الراوي استقلالية الأصوات بسلطته القوية .. مما جعل الأصوات موجودة من خلال الراوي، الأمر الذي وحد الرؤية مع توحيد الراوي .. ومن الطبيعي أن نجد أنفسنا أمام (مروى له) واحد في الرواية . وقد لعب دور المحفز للراوي لاستكمال الجو الأسطوري الذي تدثرت به هذه الرواية، وقد صاحب (المروى له) الراوي إلا في مناطق قليلة برز فيها الحوار الخارجي للأصوات والذي استثمر للتهميش الدلالي . وكان الراوي الأوحده قد تحرك بروايته لـ (المروى له) من أجل وجهة نظر كلية تعتمد على التأويل .. ولقوتها ذابت وجهات نظر الأصوات الداخلية في الرواية .

لقد كان لطبيعة الحوار والمنولوج في رواية الأصوات دورها الواضح في إبراز دور (المروى له) مع الأصوات الروائية التي كانت تتحرك على مستوى الذات داخليا وعلى مستوى العلاقات الخارجية، وكان لـ (المروى له) أثره الواضح في أكثر روايات الأصوات - كما رأينا - فلعب دور التوسط بين الراوي والقراء لإيضاح بعض جوانب الغموض كما رأينا في رواية (الكهف السحري) ، وجعل السرد أكثر طبيعية ومشاهدة للواقع، كما رأينا في رواية (يحدث في مصر الآن)، وأحيانا أخرى ظهر (المروى له) ممثلا للبعد الأخلاقي والجانب الالتزامي كما رأينا في روايتي (ميرامار) و (الرجل الذي فقد ظله) فضلا عن دور (المروى له) في تشخيص الراوي نفسه ودفع السرد نحو

الستطور، كما هو متوافر في أكثر روايات الأصوات ... وجاء (المروى له) متنوعا بتنوع موقع الأصوات الروائية وتوجهاتها في الحديث ووجهة النظر .

إن دراسة الراوى ووجهة النظر تظل ناقصة إن لم نختبر دور (المروى له) في رواية الأصوات، وذلك لنتمكن من فهم مختلف أليات ودلالات السرد الروائي ، لاسيما في البعد الداخلى ، ولقياس مسافة التأثير بين (الراوى) و (المروى له) وتحديد حجم التضاد المخفى أو الالتباس السلبى ... وفى كل الحالات كان لـ (المروى له) دوره البارز ، وتأثيره القوى على المسار الروائى في رواية الأصوات.

د - الأصوات :

لقد جاءت رواية الأصوات العربية في مصر لتمثل بعثا جديدا لخصوصية روائية ذات بناء فنى خاص يتميز عن الروايات المنولوجية والأنواع الأخرى التى تتوحد فيها الرؤية بفعل الروائى أو الراوى . أما فى الأصوات فتحفظ الرواية بالتنوع الصوتى وتبرز وجهات النظر مستقلة حادة لا تسعى إلى حلول وسطية تلفيقية . ولا إلى رؤية أحادية تذيب التناقضات الكائنة فى واقعنا المعاش.

جاءت رواية الأصوات العربية لتنتزع الرواية العربية من المسار التقليدى. ولتضفى عليها بعض الملامح الحدائث الجديدة بقدر لا يفرقها فى مظاهر حدائثية سائبة البنية ، ولا يلقى بها فى أتون غموض مفرط . لأنها رواية تبني وجهات النظر فى قضايا حياتية وسياسية واجتماعية لم تحسم بعد وهى رواية ألغت فكرة البطولة المركزية لأنها انفتحت

على أصوات ، ولم تحجم برؤية أحادية مغلقة مهما كانت أهميتها ،
ولأنها رواية تأبى الرؤية الأحادية فكان من الطبيعي ألا نقع على نهاية
تتوج الأحداث بمنظور أحادي ، ومن ثم جاءت بنهايات مفتوحة محملة
بوجهات النظر المختلفة دونما مصالحة أو توسط ، ولذلك فالمرئى له
والقارئ - دائما - مع الأصوات فى حالة انتظار، لأن الخلافات الفكرية
بين الأصوات مازالت قائمة ما تدفقت الحياة .

وهذا البناء الخاص للأصوات تطلب الروائى المتميز القادر على تجاوز
ذاته وعلى التعمق فى الآخر والآخرين بقدر من الغيرية والحيادية "وهى
درجة إبداعية صعبة ، ولذلك وجدنا عددا قليلا من الروائيين هم الذين
أقدموا على كتابة رواية الأصوات .

وعلى الرغم من توافر الحيادية والغيرية لبناء الأصوات إلا أنه من
الطبيعى أن تكون هناك منطلقات فكرية حفزت الروائيين على كتابة
رواية الأصوات، فضلا عن اختيار الموضوع وتحديدده . أما المحفز الفنى
فهو معروف، لأن رواية الأصوات خطوة فنية متطورة يتجاوز الروائى -
فيها- ذاته وربما يتجاوز الراوى، ليصل - رأسا - إلى الأصوات
وليمنحها حرية واستقلالية تتولد معها التناقضات (اللاتجانس) .

وأما المحفز الموضوعى فيمكن فهمه من الموضوع المختار ، (ففتحى
غانم) فى (الرجل الذى فقد ظله) يحرص على إبراز دور الانتهازية فى
فترة التحول السياسى الكبير بعد قيام الثورة المصرية مباشرة . و (نجيب
محفوظ) فى (ميرامار) حرص بأصواته على إبراز ورصد ردود الأفعال
المختلفة تجاه الثورة. و (القعيد) شغل فى روايته بأمر التزييف الذى
تمارسه القوى السياسية والسلطوية على الشعب. و (الغيطانى) شغلته

فكره الخداع الذى يمارسه الحاكم والذى ينبى عن إرهابات لهزائم متوقعة قد مهدت لها السلطة بممارساتها وخداعها .

ويأتى (عبد جبر) و (سليمان فياض) ليعبرا عن التحول الحضارى وأثره على الشعب، وكل منهما بطريقته الخاصة فى روايتهما (تحريك القلب / أصوات).

وعلى الرغم من توافر هذه الدوافع إلا أن الجديد فى الأصوات أن الكتاب لم يمارسوا فاعلية الموحد لوجهة نظر واحدة، غالبا ما كانت هى وجهة نظر الروائى فى الرواية التقليدية، وإنما كان حرصهم الأساسى على إبراز وجهات النظر المتباينة إزاء هذا الطرح الفكرى لتلك القضايا. ولكى تتحقق هذه الغاية كان لابد من التنفيذ عبر أصوات ، وهذه الأصوات لابد أن تكون ناضجة وقوية ومتباينة ، لأنه بالنضج والقوة والتباين يتحقق (اللاتجانس) الذى هو سبيل إنجاح رواية الأصوات بصفة أساسية .. والسؤال الأول الآن: هل كانت الأصوات فى روايات الأصوات المصرية قد تمتعت جميعها بمفهوم (اللاتجانس) أم لا ؟ وما النتيجة المترتبة على ذلك ؟.

اللاتجانس :

من الملاحظ أن أكثر روايات الأصوات في مصر قد حرص أصحابها على إيجاد (اللاتجانس) بين أصواتهم الروائية، ونسبة هذه الروايات تمثل ٦٠ ٪ ، بينما وجدنا روائيين آخر لم يحرصوا على (اللاتجانس)، ونسبة هذه الروايات ٤٠ ٪.

أما الروايات التي حققت (اللاتجانس) بين الأصوات الروائية فهي (الرجل الذى فقد ظله / ميرامار / أصوات / يحدث في مصر الآن / الحرب في بر مصر / الزيني بركات) .

ففي رواية (الرجل الذى فقد ظله) نلتقى بخادمة ريفية ويوسف من أسرة متوسطة وبفنانة ورئيس تحرير مشهور، فضلا عن أسرة إقطاعية، وكان التباين بين الشخصيات على المستوى الطبقي والثقافي، بل والطموحات هو سبيل التميز وبداية النجاح .. وهذه الأصوات سمحت لنا بالتوغل في أعماق المجتمع المصرى قبيل الثورة .. وكان نضج الشخصيات قد غيب الراوى وهمش دور المؤلف الذى أسند الرواية لكل صوت ليعلن عن نفسه :

"أنا مبروكة ... أنا مبروكة عبدالتواب " أرملة عبدالحميد أفندى السويفى...^(١) " والفنانة تقول : " أنا سامية .. سامية سامى الممثلة فى السينما...^(٢) " ورئيس التحرير يقول : " أنا ناجى .. محمد ناجى أكبر وألمع الصحفيين والكتاب فى مصر والشرق العربى ..^(٣) " لقد مثلت هذه

(١) الرجل الذى فقد ظله / ج-١ / ٩.

(٢) الرجل الذى فقد ظله / ج-١ / ٢٠٣.

(٣) الرجل الذى فقد ظله / ج-٢ / ٩.

الأصوات الطبقات الاجتماعية آنذاك، وكان هذا الاختيار للأصوات المتباينة بداية النجاح لوجهة النظر. لأنه كشف عن التناقض الكائن بين القيم الثابتة، والواقع المتغير، وكان اللاتجانس بين الأصوات بانتماءاتها الطبقيّة قد أشعل الصراع فيما أسماه (لو كاش) (الوعى الكامن)، وهو وعى نكتسبه إذا أفلحنا في فهم أو محاكاة الحقائق الاجتماعية والاقتصادية والوضعية التاريخية والسياسية بكل تعقيداتها.

والجدلية الروائية^(٤) نجحت هنا في القبض على صيغة إنسانية أكثر شمولاً عبر (اللاتجانس الصوتي)، لأن التضاد المقصود بين الأصوات الروائية قد كشف حجم التصدع الحضاري والاجتماعي والقيمي للمجتمع المصري، وانعكس ذلك على سلوك الأصوات، وبذلك رصدت هذه الرواية بعدا سيولوجيا يتوازى - إلى حد بعيد - مع محاولات (ديستوفسكي)، حيث إن البناء الفني جاء متلبسا ببعد فكري، وبوجهة نظر شاملة تبرز نتائج متوقعة للتدني الأخلاقي وبداية التنازلات من أجل تجاوز كل صوت لطبقته إلى طبقة أرقى على حساب رصيد النشأة المثقلة بثوابت أخلاقية لاسيما عند (يوسف ومبروكة..).

وفي رواية (ميرامار) اختار (نجيب محفوظ) أصواته بعناية فائقة، وهي أصوات متباينة أشد التباين، (فماريانا) تختلف عن (زهرة) المصرية الخالصة، و(طلبة مرزوق) الإقطاعي العجوز يختلف عن (منصور باهي) الإذاعي الثائر، و(سرحان البحري) الانتهازي يختلف عن (حسني علام) الإقطاعي الصغير المستهتر.

إذن (فنجيب محفوظ) جعل لكل صوت قوامه الغيري المستقل،

(٤) نقصد: الطريقة الفنية التي تبرز تماسك التناقضات وتوحيدها في تركيب العمل الروائي.

وقد تخلقوا جميعا حول رد الفعل تجاه ثورة يوليو ، وإن كان (لجيب محفوظ) قد شغلنا عن هذه القصيدة الفكرية بعلاقة طارئة بين (زهرة) وسرحان البحيرى.. ثم بمقتل سرحان البحيرى ...

وفي رواية (أصوات) (لسليمان فياض) يتناول موضوعا حضاريا يتصل بعلاقة الشرق بالغرب ممثلا في عودة (البحيرى) وزوجته الفرنسية (سيمون) إلى قريته بمصر .. ثم موت (سيمون) لتضافر الحقد والجهل معا . وقد رصد (سليمان فياض) لهذه القضية أصواتا متبانية تمكنت من إبراز تعدد الرؤى، مما عمق البعد البؤرى لوجهة النظر، فكان صوت السلطة ممثلا - على نحو ما - في (المأمور ثم العمدة) ، وصوت النساء ممثلا في (نفيسة القابلة وزينب والأم) ثم (سيمون) الفرنسية في الطرف الآخر من المواجهة .

وفي رواية (يحدث في مصر الآن) نلتقى الروائى والطبيب والضابط والفلاح الأجير والتومرجى .. وكلهم يمثلون وظائف مدنية وسلطوية استطاع الروائى بهذه الأصوات أن يبرز فكرته الأساسية وانتقاداته المباشرة لاستثمار السلطة في التزييف والسطو . وهى الفكرة نفسها بتنفيذ آخر فى روايته الأخرى (الحرب فى بر مصر) ونجح فى تحقيق اللاتجانس بين أصواته الروائية (مصرى / العمدة / الخفير / الضابط ...).

أما فى (الزينى بركات) فاللاتجانس لم يكن بين المهام الوظيفية لـ (الشيخ / السلطان / الطالب / المحتسب / رئيس البصاصين...) وإنما كان اللاتجانس بشكل كلى وعام بين ممثلى السلطة وممثلى الشعب، وهو جوهر الصراع، كما سنرى.

وتحقق (اللاتجانس) بين الأصوات الروائية فى هذه الروايات قد

ساعد - بشكل مباشر - على إيجاد مسوغات قوية للصراع والاختلاف، ومن ثم ساعد على إيجاد وجهات نظر مختلفة وقوية ، بل وساعد على ظهور الصوت الثانى والثالث وقل وجود الراوى ، لأن الأصوات انتزعت هذه المهمة من المؤلف منذ أوجد أصواته على هذا النحو القوى المتضاد . وظهور الأصوات المتضادة بوجهات نظرها المختلفة ظهورا تعاقبيا قد أحدث بدوره ما يمكن تسميته بالتبادلات السردية، لأن كل صوت كان مختلفا عن سابقه ولاحقه، ولأن الأصوات لا تسعى لإثبات رؤية أحادية وإنما لإقرار وجهات نظر متباينة .

ويمكن أن نستشهد بنموذج واحد على توافر (التبادلات السردية) التى أوجدها (اللاتجانس) بين الأصوات الروائية ... ونستشهد هنا برواية (الزبى بركات).

فى رواية (الزبى بركات) مجموعة من التعارضات الثنائية بمستويات مختلفة أذكر منها (الشتاء والصيف ، الممالك والعثمانيون، الزبى وزكريا ، الفوانيس والظلام ...) ومن ثم بدأ الصراع سلطويا بين (الزبى وزكريا بن راضى) ثم تحول الصراع الطيعى بين السلطة ممثلة فى (السلطان / المحتسب ونائبه (الزبى وزكريا بن راضى / البصاصون) والشعب ممثلا فى (الشيخ أبو السعود / سعيد الجهينى + عامة الشعب..). وفى السرايدات التى أقامها المؤلف قد حرص على أن ينتقل من صوت سلطوى إلى صوت شعبى، فى تبادل سردى مقصود لإبراز المواجهة الضعيفة بين السلطة والشعب وهذا الضعف الشعبى هو الذى زاد السلطة طمعا، ولاسيما بعد تصالح وتعاون (الزبى وزكريا) فزاد القمع والتجبر وقبض على (سعيد الجهينى) وزاد السلب للإنسان

المصري، آنذاك، حتى سلبت أبسط مقوماته وحقوقه الإنسانية وهو أمر يشي بمقدمات الهزيمة ضد العثمانيين ، لأن الهزيمة أصبحت حتمية تاريخية فرضتها الممارسات القمعية للسلطة ، وقد نفذت الأصوات بتبادل ظهورها هذه الغاية .

ولاحظ التبادلات السردية كانت أولا داخل السلطة بين (الزيني بركات) و (زكريا بين راضى) ، فتناوبا الظهور المباشر وغير المباشر وكانت التبادلات السردية هنا قوية وتستمد قوتها من قوة الصوتين (زكريا والزيني) .

ثم تحولت التبادلات السردية بين السلطة بأصواتها والشعب بأصواته، وتناوبت الأصوات السلطوية الظهور مع الأصوات الشعبية، إلا أن التبادلات السردية هنا لم تحظ بقوة، لأن المواجهة لم تكن متكافئة بين السلطة والشعب .

أما اللاتجانس بين الأصوات الروائية فلم يتحقق بالدرجة المطلوبة من التباين بين الأصوات في روايات أصوات آخر، منها (السنيورة / المسافات / تحريك القلب / الكهف السحري) ، ويبدو أن السبب العام هو وجود الراوى ، فوجود الراوى لم يعط للأصوات قوتها المطلوبة ، وفي بعض الروايات - مثل (المسافات) - تحكم الراوى في أصواته تحكما لم يسمح لهم بالاستقلال والحرية ، وكانت الغاية هي الوصول إلى وجهة نظر كلية، ومن ثم كانت الأصوات وسيلة لهذا الوصول ، وليست غاية في حد ذاتها حتى تعلو من وجهات نظرها الداخلية، فضلا عن أن الراوى قد صبغ الأصوات بصبغة واحدة وآمال واحدة في مكان واحد، ولذلك جاءت أصواتهم متشابهة .

وتحكم الراوى فى الأصوات قد أضعفها، لأن حديثه عن الصوت لم يخلص للصوت فقط وإنما تحرك به أفقيا ليتحدث عن شخصيات أخرى، مما جعل ظهور أصواته فى دققاته السردية ظهورا غير مكتمل ، وكانت الأصوات جاهلة وضعيفة ومغروسة فى جو أسطورى ملؤه الخرافات ، ولذلك أعتقد أن الراوى هنا وسلطته القوية المتحكمة قد أضعفت الأصوات وسوت بينها تسوية أذابت اللاتجانس، فتأثرت الرواية هنا تأثيرا سلبيا، ومالت بنيتها نحو التقليدية التى تبني فكرة واحدة وهو أمر يختلف عن غاية الأصوات التى تعلن وجهات نظر دوغما حسم يذيب الفروق الفكرية أو الطبقة الكائنة فى الرواية . ولذلك كانت الأصوات فى هذه الرواية بعدا شكليا فقط، لأنها لم تفرض نفسها على التكنيك الروائى الذى مال نحو التقليدية البنائية .

وتأتى رواية (السنيورة) براويها المتحكم أقرب إلى (المسافات)، فبالإضافة إلى سلطة الراوى - المحدودة هنا - التى أضعفت بالتبعية سلطة الأصوات، كان اختيار الأصوات لايساعد على استقلاليتها ولايعلن إلا التجانس المتحقق بفعل الأصوات التى تنتمى جميعا لأسرة واحدة فى مرحلة سنية واحدة ليحكوا عن شىء واحد ، فالصوت الأول (للولد مختار) والصوت الثانى للولد (طلبة) والصوت السابع للطفلة (وسيلة) وبين هذه الأصوات جاءت أصوات (مسطحة) - إن صح التعبير - لتعلن عن تبعيتها واستسلامها مثل (شيخ البلد / سيدنا / حفناوى / ثم معاطى) .

ويسبدو أن موضوع الرواية قد فرض على الأصوات نوعا من التجانس النسبى لأنهم أميون وقرويون ، ولذلك لم يعبر أى صوت عن

وجهة نظر مستقلة له، لأن الأصوات غير ناضجة هنا والمكان الذى أنشأهم واحد، فالتفكير والعادات بل والأمال متشابهة، فالرجال جميعهم يطمعون فى شرف الفوز بـ (سايس بغلة التفتيش) لأنهم فهموا أن هذه الوظيفة اسمية فقط وأن الفعل الحقيقى هو إرواء شبقية (السنيورة) الجميلة، ولذلك تسابق رجال القرية للإعلان عن الفحولة والقوة التى تحقق لهم ذاك القرب .

ولذلك نستطيع أن نقول - كما نقول فى الروايات التقليدية - بأن مجموع الأصوات أدى إلى تنامي الحدث والرواى وإتمامه لإعلان وجهة نظر عامة ابتلعت وجهات النظر الأخرى الضعيفة ضعف الأصوات المتجانسة نسبيا .

ونستطيع القول إذن إن هذا التجانس قد ساعد الأصوات جميعها لرسم صورة مصغرة للدنيا وغرورها ومظهرها الجميل وخباياها المزعجة، وجعل من (السنيورة) رمزا لهذه الدنيا ، ولم نجد من بين هذه الأصوات إلا صوت (سيدنا) الذى استطاع بقراءته المتعثرة (ثقافة / تعلم) أن يكتشف السر ... وعبثا حاول إعلانه وإفشاء الحقيقة المرة عن منصب (سايس بغلة التفتيش)، لكن طبول الآمال وغناء الجموع قد علت على صوته فلم تصل الحقيقة لأحد .

إذن فاللاتجانس لم يتحقق هنا ، ومن ثم لم تقع على وجهات نظر داخلية، وإنما وجدنا وجهة نظر أحادية ساعدت الأصوات المتجانسة على تبليغها، لاسيما وأن أصوات الأطفال (مختار - طلبة - وسيلة) كانت تعبيراً عن الفطرة بطريقة تلقائية، فكانت الأعمق تأثيراً، لأنها أصوات لا تحمل أى درجة سلطوية فى الإبلاغ وهو مصدر قوتها .

أما رواية (الكهف السحري) فلم تخلص الأصوات للتبليغ بشكل مباشر، لأن الراوى فرض نفسه على الأصوات لاسيما في فصل الصفير الإبداعى مع (إبراهيم) فكان شاهد عيان يصف ما يراه من إبراهيم وما يراه في بيت إبراهيم ... ثم تدخل الراوى مرة أخرى ليتم شيئاً لم تتمكن الأصوات من تبليغه وهو سبب اعتقال (إبراهيم). وأعتقد أن أسلوب الراوى إعلان عن ماضٍ تقريرى أضعف حالات الترهين السردى التى أوجدتها الأصوات في هذه الرواية .

أما البنية النصية لهذه الرواية فاستمدت قوامها من (الواقع الاجتماعى والسياسى) وهو أمر سابق على النص الروائى ، ومن ثم جاءت الأصوات مع الراوى لإنتاج بنية تمثل امتداداً لواقع وليست خلقاً له ... ، وليست محاولة لاكتشافه ، وكان الصراع قد اختصر أولاً بين القيم والمثل (إبراهيم) بثوابتها الأخلاقية ، وبين حركية الواقع السياسية ، وإذا بصوت (إبراهيم) يمثل مركزية تحلقت حولها الأصوات الأخرى في الرواية ، وقد أضعف هذا الأصوات (الأب / الأم / عير / ..) ولم تمثل درجة من القوة تعلن بها وجهة نظر ، ولأن الممارسات القمعية لمتغيرات السياسة وعنفها مع الثوابت الأخلاقية (إبراهيم) قد تردد صداها داخل المجتمع فتحوّلت الأصوات الأخرى إلى أصوات تدليل على سوء التحويلات السياسية، من خلال انفعالها وتعاطفها مع الثوابت القيمة التى أنتجتها البيئة الاجتماعية ، وهو أمر حول الأصوات الروائية إلى توابع لإبراهيم، لأنها إما مشفقة عليه أو ترثى له أو تعلن عن حبها، فأصبحت الأصوات (وحدة متجانسة) تعلن بأصواتها عن إعادة توزيع نبرات الرفض الجماعى لسياسة الاعتقالات والقمع .

وكان من الطبيعي مع هذا التجانس أن نجد أنفسنا أمام وجهة نظر كلية، ووجهة النظر الكلية في هذه الرواية لا تمثل إعادة إنتاج للقيم الثابتة ، وإنما عملت على تحريكها واهتزازها بقوة متفوقة فرضت على (إبراهيم) أمر الاعتقال ، ثم فرض على (إبراهيم) أمر الزواج بأمر الحب . إذن فالقوى الأخرى (السياسة / الحب) قد انتصرت على (إبراهيم) . لأنه أظهر ضعفا أمام اختباري الاعتقال والحب ..

وعلى الرغم من التنوع الشكلي للأصوات (الأم/ الأب/ الجار/ حبيبة الجامعة ..) إلا أن هذه الأصوات أعلنت التجانس إزاء رؤية أحادية وموقف اجتماعي موحد يناصر (إبراهيم) أو يشفق عليه .. كل بطريقته، وهو أمر وصل بالرواية حد التكرار - في آخرها - لئمة تواترت بكثرتها تواترا طرديا مع غايتها، حتى وصلت لحالة من الجمود الأفقي للحب بين (إبراهيم وكريمة)، على الرغم من الرغبات المشتعلة والمتجددة رأسيا بتكرار اللقاءات .

وفي رواية (تحريك القلب) وجدت درجة من التجانس غير خفية مصدرها أن الأصوات أخوة ، فضلا عن تقارب المرحلة السنية مع أهداف وطموحات ذاتية باهتة وغير بائدة ، ولذلك لم نجد صوتا يحمل وجهة نظر داخلية قوية ، وأصبح سقوط البيت بدلالاته الرامزة هو القوة التي أذابت حدود اللاتجانس ، وأصبحت الأصوات مظاهر إثبات للترقب والتوتر، وكل صوت بطريقته، ولم نجد اختلافا إلا في وجهة نظر الأم والأب ومدى تمسكهما بالبيت .

وعلى الرغم من وجود سبعة أصوات روائية .. إلا أننا نلتقي بثلاث وجهات بارزة فقط بسبب التجانس بين بعض الأصوات ، فالأم والأب

وجهة نظر واحدة والأبناء (وضاح / سالى / سمراء / صيام) تجانسوا تحت وجهة نظر ثانية ، ثم جاء صوت (على) الساعى للإنقاذ ليمثل وجهة نظر مستقلة، لأنه الوحيد الذى غامر وسافر وارتبط بالبيت عن بعد .

وبعض الأصوات قد فهمت بتجانسها أنها (جزء من اللعبة ولا تفهمها) على حد تعبير (سمراء). ولا يعنى الإقرار بثلاث وجهات نظر أنها وجهات نظر قوية، وإنما هو تقسيم يعلن التجانس ولا يعلن التباين القوى، لأن الأم والأب فى وجهة النظر الأولى كانا سلبيين ولم يحاولا إقناع أبنائهم ولا حتى جمعهم بعد السقوط ، بينما كانت أصوات وجهة النظر الثانية متفرقة ... وكأن الأصوات بهذه السلبية والتجانس قد أعلنت سقوطها قبل سقوط البيت نفسه ، لأن الأصوات اختارت أحلام اليقظة سبيلا للخلاص ، ولأن الأصوات كانت ضعيفة ولم تبين وجهة نظر فكرية أو أيديولوجية تدفعها للعمل أو تدفعها لتحويل المسار الفردى المزمع على مسار جماعى مؤثر.

ومن الملاحظ أن التجانس والضعف للأصوات هنا قد جاء من داخلها، لأن الراوى لم يؤثر بوجوده على الأصوات تأثيرا سلبيا كما رأينا فى (المسافات) - مثلا - بل إن الراوى هنا كان إيجابيا للغاية، لأن وجوده كان محفزا لرد الفعل القوى الذى لم تستجب له الأصوات .

إذن فـ (اللاتجانس) هو القوة الحقيقية المولدة لقوة الصوت، ومن ثم لوجهة نظره، وقد لاحظنا أن الروايات التى حرصت على (اللاتجانس) بين أصواتها قد حققت نجاحا أفضل فى تكتيك رواية الأصوات ، وقد حجمت دور الراوى فضلا عن الاختفاء التام للمؤلف،

وهذه غاية أساسية لوجهة النظر تنم عن قياس فنى متطور للإبداع الروائى .

واختفاء المؤلف والراوى قد أعلن - بالتبعية - عن قوة الصوت وحرية واستقلاليته، الأمر الذى نتج عنه تعدد الرؤى تبعاً لتعدد وجهات النظر الداخلية التى تحققت فى هذه الروايات التى التزمت باللاتجانس مثل (الرجل الذى فقد ظله/ ميرامار/ أصوات/ يحدث فى مصر الآن/ الحرب فى بر مصر / الزينى بركات) وهى النسبة الأكبر من روايات الأصوات العربية فى مصر.

أما عدم التحقق الكامل لـ (اللاتجانس) فى بعض روايات الأصوات نحو (السنيورة / المسافات / الكهف السحري / تحريك القلب) فكان ذلك لأسباب عديدة، منها ما يعود مباشرة إلى المؤلف وموضوعه وحرصه على إبداء نظرة أحادية لوجهة نظر كلية، كالروايات التقليدية ، وكانت النتيجة أن الأصوات متجانسة متحركة لغاية واحدة، فذابت وجهات النظر الداخلية بفعل الغاية الكلية الموجهة توجيهها قصدياً، ومنها ما يعود إلى سلطة الراوى المطلقة التى سيطرت على الأصوات سيطرة حجمت دورها وأفقدتها الحرية والاستقلالية المستتبة لوجهة النظر كما فى رواية (المسافات) .

ومنها ما يعود إلى ضعف الأصوات وعدم تبنيتها لفكر أيديولوجى يحمسها للعمل كما فى روايات (تحريك القلب / والسنيورة / والمسافات). وهناك روايات افتقرت لتحقيق اللاتجانس بين أصواتها بسبب تبنيتها لفكرة البطل المركزى، الأمر الذى جعل شخصية البطل تتأثر بجمل الاهتمام حتى ظهرت الأصوات الروائية الأخرى فى شكل

ثانوى، ومثال ذلك ما نجده فى رواية (الكهف السحرى) التى جعلت من (إبراهيم) بطلا مركزيا فتهمشت من حوله الأصوات الروائية الأخرى - كما وضحنا.

ومع الأهمية الكبيرة لـ (اللاتجانس) بين الأصوات الروائية فى رواية الأصوات ، وهى أهمية حرص عليها الروائيون ، إلا أن هذا الحرص لم يكن تاما كما أن تحقق (اللاتجانس) لم يكن تاما أيضا ، ومن المفترض - بدهية - أن التباين بين الأصوات الروائية يتبعه - تنفيذيا - التباين الصياغى على مستوى منطوق هذه الأصوات ، وهو أمر لم يتحقق فى أكثر روايات الأصوات - على غير المتوقع - لأن اللاتجانس يستتبع أسلبة موازية، تساعد على إلمحاحه وإقناعنا به وبالأصوات، كمقدمة للقناعة بوجهات النظر المتباينة.

الأصوات والأسلبة:

والقدرة على الأسلبة والتعددية اللغوية تتحول فى الرواية من الدلالة المعجمية إلى فرضية عمل لإدراك الواقع بتناقضاته ، والأصوات بتباينها . وفى رواية الأصوات - بخاصة، ومع اللاتجانس - تصبح التعددية اللغوية ضرورة فنية ، لأن عدم وجود الأسلبة والتعددية اللغوية كان أمرا مقبولا - إلى حد بعيد - فى الرواية التقليدية التى لم تتحلل من الأحادية القومية والهدف الواحد والغاية الواحدة ، لكن الأمر يختلف تماما مع رواية الأصوات التى لاتسعى لرؤية بل لرؤيات ، ولاتتوحد فى نمط وإنما فى أنماط ، ولاتنصر لفكرة وإنما تبقى على جميع الأفكار، ومن هنا أصبح التعدد اللغوى ضرورة تتطلبها بنية الأصوات، لاستكمال مفهوم

(اللاتجانس) الواجب توافره في رواية الأصوات، ولأن الانعتاق من الشيء مرتبط بلغة الصياغة، والتعبير عن التحول والتطور يستتبعه تعبير لغوي ملائم، ألم تر أن تمرد الرواية والروائيين على الواقعية قد بدأ بالتمرد على اللغة الاستدلالية كما فعل (جويس) - على سبيل المثال - . إذن فلاستكمال (اللاتجانس) كان على روائي الأصوات أن يستقبلوا في رواياتهم التعددية الصوتية بما يعمقها لا بما يضعفها ، لأن القدرة على الأسلبة ستعكس الوضعية الاجتماعية والأيدولوجية ، لأن المتكلم في الرواية هو الصوت الذي ينبغي أن يحمل بلزماته التعبيرية ما يعلن به عن انتمائه الطبقي أو توجهه الأيدولوجي، وسيكون الصوت متميزا بقدر ما تحمله صياغته اللغوية من تميز ، ولأن الكلمة مع الصوت تنفذ وتؤثر بقدر تعبيرها عن ملكات وتوجهات هذا الصوت الروائي ، ولأن هذه الكلمة المعبرة في الرواية هي البديل الحقيقي القائم مقام الحياة، ومن هنا كانت أهمية استكمال اللاتجانس بالتعددية اللغوية للأصوات في رواية الأصوات، لأن هذه الأسلبة القصصية ستساعد على إبراز وجهة نظر الصوت وإقناعنا بها^(١).

وقد تكون الصياغة اللغوية الموحدة مقبولة - إلى حد بعيد - في الرواية المنولوجية أو التقليدية ، لأن الكاتب يعلن عن نفسه أو أن الراوي يفرض هيمنته الأسلوبية ، في سياق يتوازى مع دور فاعلية

^(١) على الرغم من التعددية الصوتية إلا أن الاعتراف بمركزية الإيدولوجية الروائية المؤسسية أمر مهم، لأن الروائي هو المؤسب (الحاضر الغائب)، فهو يمثل المركز التنظيمي للمستويات اللغوية، من أجل إبراز وجهات النظر المختلفة، ولذلك فالبحث عنه في أي مستوى من مستويات التعدد اللغوي في رواية الأصوات أمر محفوف بالمخاطر، ولا يقل خطورة عن بحثنا عن وجهة نظر الروائي، داخل أية وجهة نظر لصوت من الأصوات الروائية.

الموحد لوجهة نظر أحادية يقوم ببسطها ، لكن التوحد الصياغى غير مقبول فى الأصوات لأنه من المفترض أن الأصوات مختلفة فى توجهاتها الفكرية ومستوياتها الثقافية والطبقية ومن المفارقات المعيبة أن نتجاهل هذه الفروق فى الصوغ الأسلوبى للأصوات .

والسؤال الذى يفرض نفسه الآن: لماذا تجاهل روائىو الأصوات التعددية اللغوية ؟ وهذا التساؤل يفرض نفسه لسببين: أولهما أهمية التعدد اللغوى لرواية الأصوات تحقيقا لسمة (اللاتجانس)، والسبب الآخر أن اختفاء التعددية اللغوية من روايات الأصوات التى نطبق عليها تكاد تمثل ٨٠% وهى نسبة عالية وغير متوقعة ، وقد أساءت لهذه الروايات، لأن مفهوم (اللاتجانس) لم ينطبق تمام الانطباق على الأصوات المتباينة .

والتفسير المبدئى لارتفاع هذه النسبة غير المرغوب فيها فى رواية الأصوات يعود فى بعض الروايات إلى نوعية الأصوات الروائية المشاركة فى الرواية ، على سبيل المثال نجد أصوات (الزينى بركات) متقاربة المستوى الثقافى والحضارى ، فضلا عن انتمائها لمكان واحد بلزمات لغوية معروفة، ولذلك نقبل هنا بعدم التعدد اللغوى أو التمايز بين أصوات مثل (الزينى بركات / سعيد الجهينى / زكريا بن راضى / عمرو بن العدوى) واكتفى الروائى بإحياء لزمات العصر إحياء ناجحا، لكن التقارب بين مستوى الأصوات لم يسمح بالتعددية اللغوية ، وهو أمر مقبول فى مثل هذه الرواية .

والتقارب الثقافى والطبقى بين الأصوات الروائية كان أحد أبرز أسباب تغييب التعدد اللغوى فى روايات آخر مثل (تحريك القلب /

الكهف السحري / المسافات) .

في (تحريك القلب) كانت الأصوات مجموعة من الأخوة في مراحل سنية متقاربة (سالى / وضاح / سمراء / صيام / على ...) وعلى الرغم من وظائفهم المختلفة إلا أن ذلك الاختلاف انعكس على طريقة التفكير لا على طريقة التعبير، إذ لم تكن الفروق قوية حتى تفرض التعددية اللغوية نفسها هنا .

والأمر نفسه في رواية (الكهف السحري) فالأب وإبراهيم وكريمة والأخت متقاربون ثقافيا وطبقيا وحضاريا ، ولذلك غابت التعددية الصوتية هنا، أما الأم فاختلقت عنهم لأنها مثلت الأمومة وحبها الفطري ولم تكن مثقفة، فجاء صوتها مختلفا عن الأصوات الأخرى في طريقة التفكير لا في أسلوب التعبير، وهذا ما يؤخذ على الكاتب هنا ، فالأم عندما عجزت عن الفعل أمام ابنها المعتقل لجأت إلى الدجالين وإلى الخرافات وذهبت (للشيخ سيد الدجال ...) ولما ثار عليها الزوج عادت لوقارها واكتفت بحزن عميق قادها إلى موت صامت.

أما في رواية (المسافات) فلقد كانت الصياغة الأسلوبية موحدة لسببين: أما السبب الأول فهو توازى وتساوى الأصوات في المستوى الثقافى والاجتماعى والتقارب السنى .. وهذه العوامل أدت إلى التشابه لا على مستوى التعبير ولكن على مستوى الفعل ورد الفعل والأحلام ، إذ وقعت الأصوات بفعل الجهل فى جو مشحون بالخرافات والأساطير والغموض والجنس والفقر (زيدان / سعاد / ليلي / زينب / سميرة / أم جابر / جابر / حامد ...) .

أما السبب الآخر فيتمثل هنا فى سطوة الراوى وسيطرته على

الأصوات بطريقتين: الأولى أنه لم يعط للأصوات فرصة كاملة للتعبير عن نفسها، لأنه تولى بنفسه الحديث عن الأصوات وغيبهم باستخدامه لضمير الغائب في حديثه عن الأصوات ، والطريقة الثانية أنه ظهر في صورة الراوى العارف بكل شيء ، وقاد الأصوات عنوة إلى غاية كلية لوجهة نظر أحادية ، وقد ساعدته الأصوات بضعفها وجهلها ، وكان من الطبيعي إذن أن تنعكس هذه السطوة والسيطرة من الراوى بشكل عملى فيطمس مابقى من ملامح تميز بين الأصوات، عندما يمنح أصواته أسلوبا تعبيريا موحدا يشد خيوطه إلى ذاته ويقطع تواصله بالأصوات فانعدمت التعددية اللغوية .

وكاد صوت (الشيخ مسعود) يتميز بين الأصوات الأخرى إلا أن الراوى جعل من ثقافته الدينية التي يتميز بها امتدادا أسطوريا لأن (الشيخ مسعود) معنى بأمر الجن وتعذيبه ، ثم حديثه عن السمكة الذهبية ودمعتها التي غطت البحيرة ، وبهذه الخرافات المخروط (الشيخ مسعود) مع باقى الأصوات فى جو الرواية المشحون بالخرافات ، وفقد (الشيخ مسعود) تميزه ، ولم يحتفظ إلا ببعض اللزمات التعبيرية البسيطة التي تعبر عن حفظه لبعض آيات القرآن . ومن ناحية أخرى فالراوى لم يسمح لصوت (الشيخ مسعود) بالظهور إلا مرة واحدة ، ولذلك لم يتمكن الصوت من مؤهلات التميز التعبيرية التي كان ينبغي أن يوفرها له الراوى .

وإذا كنا قد وجدنا بعض الأسباب التي غابت التعددية اللغوية لبعض الأصوات الروائية، كتساوى الأصوات فى الثقافة والبيئة والطبقة، أو لزيادة سلطة الراوى الذى أضفى أسلوبا موحدا للأصوات ، متجاهلا

الاختلافات بينها بحكم سلطته الروائية ، فإن الأمر يختلف مع رواية (الرجل الذى فقد ظله) فهذه الرواية تمتعت باختيار منتقى لأربعة أصوات مختلفة اختلافا نوعيا من حيث الطبقة الاجتماعية والثقافة والمهنة أو الوظيفة ، فنحن نلتقى بـ (يوسف) الصحفي و (سامية) الممثلة، و(مبروكة) الخادمة ، و (ناجى) رئيس التحرير المشهور . وهى أصوات عبرت عن طبقات اجتماعية مختلفة إلا أن الصياغة اللغوية لم ترق إلى مستوى هذا الاختيار (اللامتجانس) .

إن المؤلف هنا يذكرنا بما قيل من قبل عن طه حسين فى (دعاء الكروان) كيف ينطق الخادمة الأمية (آمنة) بأسلوب الفلاسفة ؟ وهو السؤال نفسه كيف ينطق الراوى (مبروكة) بأسلوب يتوازى مع مثقف كبير مثل (ناجى) أو (يوسف)، وكيف يسوى بين ممثلة (سامية) وبين (يوسف) فى التعبير الأسلوبى عندما وضعهما معا فى بوتقة شعورية ولفظية واحدة عكست الرغبة الجسدية، والبحث عن الحنان الأبوى أو الأسرى المفقود. فضلا عن أن الأسلوب الروائى - بصفة عامة - لم يحمل بعقب المكان، ولم يحتفظ بلزمات العصر التعبيرية قبيل الثورة .

ومن المعروف أن النجاح فى إبراز التعددية الصوتية يضعف تواجد الراوى بالتبعية ، لكن الأمر هنا اختلف فاختلفت التعددية اللغوية ، كما اختلفت الروايات أو الراوى ، لأننا من البداية إلى النهاية مع أصوات تتحدث عن نفسها، انطلاقا من الـ (أنا) . إذن فالراوى أو الروائى لم يتسبب فى هذا التوحد الأسلوبى ، والأصوات ليست متوازية متساوية، إذن فلماذا غابت التعددية الصوتية هنا ؟

يبدو أن هذه واحدة من أهم السقطات التى تؤخذ على

الروائي هنا، وهى أن الإجادة الفنية لبناء رواية الأصوات بداية من اللاتجانس بين الأصوات لم تتوج بتعددية لغوية ، وربما يغفر له أن محاولته الروائية هى من أقدم الروايات المصرية فى هذا المجال ، لأنه سبق (نجيب محفوظ) وكتب روايته فى منتصف الستينيات ، وكان لابد للرواية الأولى لتكنيك الأصوات أن تخلف وراءها بعض الوهاد التى حرص التابعون بعده على تسويتها وإدراكها، لاسيما فى روايات (السيورة) / يحدث فى مصر الآن / الحرب فى بر مصر / أصوات) .

وهذه الروايات قد أكملت دورة اللاتجانس عندما حرصت على التعددية اللغوية فزادت قناعتنا برواية الأصوات . وقد جاءت هذه التعددية على درجات من ناحية الإجادة والتطبيق ، فرواية (الحرب فى بر مصر) هى أقل هذه الروايات احتفالا بالتعددية اللغوية ، لأن الكاتب اكتفى بأن يمهر كل صوت ببعض اللزمات التعبيرية المميزة له والدالة على توجهه ووجهة نظره .

ثم جاءت رواية (أصوات) لتحفل بقدر ضئيل من التعددية اللغوية على الرغم من الحرية الكبيرة التى تمتعت بها الأصوات ، ومن ثم جاءت اللغة الروائية عبارة عن شحنات معزولة - على حد تعبير (بالى) - لأنها افتقرت إلى الأسلبة الحقيقية التى تظهر الفروق بين الأصوات الروائية ، على الرغم من نجاح الروائي فى إظهار التباين الفكرى ، وتباين ردود الأفعال إزاء حدث وصول (سيمون)، ثم حدث موت (سيمون). ولولا وجود بعض اللزمات التعبيرية الخاصة بـ (العمدة / أم أحمد / أحمد البحيرى) لاختفت التعددية اللغوية التى جاءت محدودة فى هذه

الرواية ، ولم ترق إلى مستوى التباين الفكرى الجيد الذى نفذه الكاتب من خلال الفعل ورد الفعل لأصواته الروائية^(١).

أما فى رواية (السنيورة) فقد استطاع الروائى أن يوجد التعدد اللغوى لأصواته الروائية، وذلك بإحيائه للكلمة فى الرواية إحياء خاصا، وبأسلوب عبرت بمصداقية عن السياق الروائى وتنامى الحدث الروائى ، فاكسبت التعددية اللغوية بعض المهام الوظيفية الفعالة لإظهار وجهة النظر ، لأن الصوت هو الإنسان المتكلم بوجهة نظره، ورواية الأصوات فى حاجة ماسة إلى هذه التعددية اللغوية ، لأن الأسلوب فى رواية الأصوات تعبر بمصداقية عن طبيعة الأصوات وإمكاناتها وملكاتها، تماما كما نجد فى هذه الرواية، حيث نقلنا الروائى إلى عمق القرية وعبقها وزخها وجهلها مما زاد قناعتنا بالأصوات ، وبالواقع القروى الذى تنمى إليه هذه الأصوات ، ويبدو أن (نجيب محفوظ) كان محقا عندما قال بأن (خيرى شلى) " صور القرية المصرية لأول مرة فى أدبنا العربى بشكل مبهر وبديع .

والتعدد اللغوى الناجح عند (خيرى شلى) نشعر به وتأثيره، بداية من العنوانات التى عنوان بها حديث أصواته مثل (الولد مختار يحكى عن يوم مرواحه الترحيلة / حفاوى يحكى كيف وكيف وكيف / كيف تكلمت الزكية لشيخ البلد ...) والحقيقة أن الأسلوب القصدي هنا لم تنقل ، وإنما جاءت طبيعية أغنت عن الوصف الكثير، وقامت ببعض المهام الوظيفية الفعالة كالتجسيم النوعى للأصوات المتباينة روائيا (عامل

^(١) يحرص الباحث على عدم الإكثار من الاستشهادات النصية، لأن هذه النقطة سبق الاستشهاد عليها فى (خصوصية البناء الروائى لرواية الأصوات).

الترحيلة / العمدة / سيدنا / الأطفال) فكانت لزمات كل صوت تميز مرحلته السنية ووظيفته أو عمله ... ، بل إن اللزمات التعبيرية الخاصة بهذه الأصوات تفجر لدى المتلقى بعدا تجسيدا للصوت يمكننا من استحضار هيأته على نحو ما، بعد تخلي وبمساعدة تلك اللزمات الخاصة، فنحن يمكننا أن نستحضر الأطفال والعمدة وسيدنا... وكل بصورة خاصة يفجرها رصيده من التميز الأسلوبى فى الحكى والقص كصوت مستقل ، ولذلك فالتعدد اللغوى وإجاده أهم ما يميز رواية الأصوات هنا، بل إنه أهم ما يميز هذه الرواية بين نظيراتها من روايات الأصوات المدروسة هنا .

والحرص على إبراز التعددية اللغوية ليس فقط استكمالا لـ اللاتجانس ، وإنما طبيعة البناء الفنى للأصوات الروائية تقربنا إلى مفهوم مسرح الأحداث وكأن الأصوات فى وضع حوارى ... وبما أن كل صوت ينطق بـ (أنا) فمن الطبيعى أن تأتى التعددية اللغوية إحياء لـ (الأنا) وتعميقا لوجودها ، ونتيجة من نتائجها الطبيعية، إذ تخف حدة سرد السارد ورواية الراوى، وفى رواية الأصوات يجعلنا المؤلف فى مواجهة مباشرة مع الأصوات وهو وضع أقرب إلى الطبيعة الحوارية للمسرحية ، وهى طبيعة تمايز وتقوى وتحقق مصداقيتها بالتعددية اللغوية والأسلوبية القصصية تبعا للتعددية الصوتية فى رواية الأصوات .

الأصوات والزمان والمكان :

لما كان الزمان والمكان ركيزتي الإدراك العقلاني فكان من الطبيعي أن يستعين الروائي بهما ، وجاء تمثلهما في المسيرة الروائية مختلفا، فهناك روايات تبرز المكان وتأثيره أكثر من إبرازها للزمان ، وهناك روايات تعنى بالزمان أكثر من عنايتها بالمكان وكان ذلك في الروايات التقليدية . ولما تطورت المسيرة الروائية بدأت استخدامات متنوعة للزمان (اللازمان - الزمن النفسي - الزمن الفني - الزمن المنطقي الواقعي) .

إلا أن للزمان والمكان في رواية الأصوات طبيعة خاصة باستخدام خاص قد يتشابه مع الرواية التقليدية التي تعنى بالزمن المنطقي، لكن تمتاز رواية الأصوات في أن استخدامها للزمان والمكان استخدام لا يتمثل بطبيعة واحدة وبامتداد واحد، بمعنى أن الزمان يعزز مفردات المكان والعكس ، وإنما نجد الزمان والمكان في رواية الأصوات أشبه بالسالب والموجب، وعلى الرغم من تنافرهما إلا أنهما -معا - يوجدان الصراع الروائي .

في رواية الأصوات نلاحظ أن الظرفية المكانية محددة ، والظرفية الزمانية محددة، ويجمعهما ترهين سردي ساعد بدوره على إظهار الدور الإنتاجي للتباين الصوتي وساعد على المواجهة بين الأصوات عامة ثم المواجهة داخل الصوت الواحد . وذلك لأن المكان جاء محملا بالتعبير عن رصيد ثوابت النشأة البيئية والأخلاقية للصوت ... والزمان جاء ممثلا لعالم المتغيرات، إذن فنحن بالزمان والمكان أمام (سالب وموجب)، والترهين السردى أعلن المواجهة، والمواجهة تبدأ عادة من

داخل الصوت (أنا) ، واستخدام الصوت لـ (أنا) لم يعن الانغلاق على دواخل الذات بل إن (أنا) السردية للصوت ترتبط بالواقع الخارجى أكثر من ارتباطها بالعمق الداخلى، وهو الأمر الذى ساعد على المواجهة بين الأصوات وقلل بدوره فرصه الاسترجاع والتنبؤ والمنولوج الداخلى لأى صوت روائى فى رواية الأصوات ، حتى أن المنولوجات المحدودة جاءت صدى للواقع ، وتفسيرا له ، أو فرصة لإعادة تعامل الصوت مع الواقع الخارجى ، ومن ثم لم تقع الأنا داخل ذاتها كما فى روايات (تيار الوعي) ، مثلا.

فى رواية (الرجل الذى فقد ظله) أصبحت المواجهة الحقيقية لكل صوت ثم بين الأصوات ممثلة فى السالب والموجب أو الزمان والمكان ، فإذا بالبعد المكاني يصل مداه حد تشكيل الأصوات الروائية بسلوك ملؤه الحد القيمي والخلقى، وجاء مدعوما بالعادات والتقاليد، فـ (يوسف) من بيئة متوسطة ، ومبروكة خادمة ريفية، وسامية من أسرة منحلة ومارست التمثيل. إذن فكل صوت جاء صدى لنشأته ، وكان ذلك مقدمة لتنوع رؤيوى ، وكان يمكن أن يكون الأمر عاديا لو أن كل صوت التزام بقدراته وعبر عن طبقته ، إلا أن الروائى سلط البعد التأثيرى للزمان الذى أحدث مع هذا البعد المكاني تبديلا وتغيرا، فخضعت الأصوات لنظام كوني ، واستجابت لرغبة التغير والتبدل، (فمبروكة) الخادمة أنستها خدمتها فى القصر طبقته الفقيرة فى الريف، وطمعت فى الانتساب إلى الطبقة العليا فراودت (مدحت بك) عن نفسه ، إلا أن (الأم) اكتشفت الأمر وطردها فإذا (مبروكة) تحاول

اللاحاق بالطبقة المتوسطة ، ففشلت مع (يوسف)، لكنها نجحت مع أبيه (عبد الحميد أفندى) فتزوجها ، وعندما مات زوجها عادت إلى طبقتها وتبخرت أحلامها لتبدأ رحلة معاناة وشقاء من نوع آخر وقد أهانتها الضرورة العمياء.. ومن ثم كان الانتماء المكانى يطاردها ، ولم تفلح متغيرات الزمن من انتزاعها من البعد المكانى .. (النشأة) .

وكان (يوسف) فى الرواية نفسها يمثل صورة أخرى، فهو من طبقة متوسطة الأسرة رجل عصامى، فتشبع بالمثل والمبادئ وبفعل المكان تشبث بمعطيات طبقته .. ولما فقد ظله امتلكت الزمن وأعلن انقياده له عليه يتجاوز طبقته، فاستجاب لمتغيرات الزمان، وأصبح الصراع داخله بين المكان بقيمه وثوابته الخلقية التى نشأ عليها، وبين الزمان بمتغيراته المتلاحقة، فانتصر الزمان ، وتحول (يوسف) من النقيض إلى النقيض، بسبب فقدان الظل، مارس مظاهر هذا التغير الذى يساوى كل الحماقات الوصولية التى ارتكبها حتى صعد إلى رئاسة التحرير ... وبفعل التذكر مع (أنا يوسف) نلتقى بمفعولاته التى أساء إليها (مبروكة / سامية / شوقى / سعيد / ناجى ...) وقد قدم اعترافاته بالإساءة لهم عن وعى تام، ينكر فعله وينتقد نفسه ، ويحاول أن يبحث داخل (يوسف) رئيس التحرير، عن (يوسف) الطفل .. وكأنه يبحث عن النسبى داخل المطلق عندما انتصر التحول السلبى بفعل الزمن (التغير) على الثبات الإيجابى (المكان بقيمه ومثالياته الخلقية التى نشأ عليها).

وفى رواية (تحريك القلب) لانجد الزمان والمكان فى حالة التوازى التى تعودنا عليها فى الرواية التقليدية ، وإنما نجد الزمان والمكان (سالب

وموجب) والصراع الروائي هو صراع مباشر بينهما. فالبيت القديم يتقدم ويتداعى .. يتأهب للسقوط (مكان) .. والزمان يتعاند عليه ويؤثر فيه، بفعل الزمن تتطور إرهابات السقوط حتى ينتصر الزمان بمتغيراته على المكان (البيت بثوابته) فيسقط البيت. لقد جسد الروائي الصراع بين الزمان والمكان فى خمسة مشاهد :

- مشهد البيت القديم الأصوات من ١ : ٧
- مظاهر القدم والتهدل داخل البيت الأصوات من ١ : ٧
- مشهد الإحساس بالتداعى الأصوات من ١ : ٧
- مشهد التداعى والسقوط الأصوات
- مشهد السقوط الأصوات

وهذه المشاهد ترصد إرهابات السقوط بفعل التقدم والزمن ، فالمواجهة مباشرة بين المكان (البيت القديم) وبين الزمان الذى أدى إلى سقوط البيت وتقدمه .

وإذا كانت المواجهة المباشرة بين (البيت كمكان) والزمان كفعل للسقوط فإن الأصوات الروائية قد عكست هذا الصراع بطريقتها ، فالأم والأب معا يمثلان (الامتداد المكاني) ، ولذلك يتشبثان بالبيت لأنه التاريخ والأصالة والحد القيمى الذى تربيا عليه، ولذلك التصقا بالبيت التصاقا ، ولم يفكرا فى تركه، على الرغم من الإرهابات المزعجة التى تقرهم من يقين للسقوط . بل إنهما لم يفكرا فى البدائل عند السقوط المرتقب، يقول الراوى : "ألم تر أن الأم لاتغادر المنزل إلا مضطرة - إلى السوق - ثم سرعان ماتعود " وتثبت الأب والأم لايعنى قناعتهما بعدم

سقوط البيت ... فهما يعرفان ويرتقبان السقوط (التغير) لكنهما لا يملكان المقاومة — (فعل الزمن).

بينما جاء الأولاد لا يتعاطفون مع (البيت القديم) وكل منهم يخطط لما بعد السقوط، إنهم يمثلون محاكاة عملية للزمن .. ويستعدون، إلا أن استعداداتهم كانت خائبة لأنها انطلقت من رؤى فردية ولم تمثل موقفا جماعيا قويا، ولذلك تشرذم الجميع .. لقد وقع الجميع - كالبيت - تحت فاعلية الزمن ومتغيراته، تقول (سمراء) : " أنا جزء من اللعبة ولا أفهمها".

لقد أصبح البيت (المكان) مفعولا بفعل الفاعل (الزمن) .. والأصوات بمفارقاتها واختلافاتها كانت مفعولة بفعل الزمن، سواء من تعاطف مع البيت (الأب والأم) أو من أدرك فاعلية الزمن التأثيرية (الأولاد)، فالجميع عانى من السقوط .. وكان سقوط البيت سقوطا للثوابت الخلقية والعادات والتقاليد، ولذلك فالأصوات قد أعلنت سقوطها قبل سقوط البيت، عندما اختارت وهم الذات وأحلام اليقظة سبيلا للخلاص أو الطمأنينة، ولا سيما أن الأصوات افتقرت - ففى صراعها - إلى البعد الأيديولوجى والفكرى الذى كان يمكنه تحويل مسار الأصوات من الفردية المزمنة إلى الفعل الجماعى المؤثر .

اعتمدت الرواية على الزمان والمكان فى بناء الصراع اعتمادا أساسيا وبتنافرهما وصراعهما بنى الراوى والروائى صراع الأصوات فى هذه الرواية .

وفى رواية (ميرamar) كان تثبيت الروائى للمكان وحدده تحديدا

بؤريا وهو (بنسيون مرامار)، وقلص الامتداد للزمان (إبان ثورة يوليو المصرية)، فزاد التكشيف، وأقام الصراع في الرواية حول الثورة وماجئات به، فمن الأصوات من أيد .. ومنهم من عارض، ومنهم من تحفظ، وكانت فاعلية المكان في ثباته (البنسيون)، فهو الذى جمع الأصوات بحواراتها وجدلها، وهو الذى ولد ردود الأفعال التى مثلت وجهات النظر المختلفة للأصوات الروائية، بسبب الترهين السردى الذى أوجده المكان (مرامار) .

وفي رواية (الزينى بركات) كان للقصر الزمانى والعمق المكانى دورهما المؤثر فى نجاح هذه الرواية التى لم يأت فيها (الزمان والمكان) بشكل تقليدى ، وإنما استثمر الزمان والمكان على مستويين ، أما المستوى الأول فيشترك فيه مع أكثر روايات الأصوات التى تثبت المكان وتعمقه وتحمله بالقيم والثوابت للعادات والتقاليد والأخلاق ، وقد مثل هذا البعد (الشعب المصرى، والقاهرة بخاصة) وقد مثله صوت (سعيد الجهينى والشيخ أبو السعود)، ولذلك جعل أحدهما مقيما فى الريف (كوم الجارح) والآخر فى (القاهرة) فى رواق الأزهر.. ثم إن أصل (الجهينى) من الصعيد ، والشيخ أبو السعود من بحرى ... ليعبر بهما عن الشعب والأرض المصرية ، وكانت هذه الأصوات ضعيفة . وعلى الرغم من مقاومتها إلا أنها سلبت كل ماتملك بفعل السلطة، فإذا بالشيخ يهرب إلى الصعيد عندما جاء العثمانيون^(١).

^(١) نلاحظ هنا على هذا الحدث فى الرواية، لأنه غير مقنع، فالعثمانيون جاءوا تحت راية الإسلام، ومن ثم لا يوجد أى مبرر لهروب الشيخ (أبو السعود) إلى الصعيد، وكأنه واحد من المماليك.

والخط السلطوى يمثل بعد التغير (الزمن) فتعاقب على المناصب (على بن أبى الجود / الزينى بركات ...) وقد أثرا تأثيرا كبيرا على فئات الشعب، وكل بطريقته .

وأما المستوى الثانى فهو فى الدلالات الجزئية المعتمدة على مفردات الزمان والمكان وعلى سبيل المثال الحرص على إضاءة شوارع القاهرة بالقوانيس من قبل (الزينى بركات) وهو إعلان عن العمل فى النور ، وفى مقابلته يقى على وجود (زكريا بن راضى) نائبا له وهو عمل فى الخفاء بالقمع . واستخدام المكان هنا لإضاءة جزئية مهمة تنبئ عن خداع (الزينى بركات) للشعب .

واستخدام مفردة (الصيف والشتاء) كزمن قد وظف لخدمة مسار الأحداث الروائية ، فالشتاء بظلامه هو وقت لنشاط البصاين ومطاردهم للشعب (سعيد الجهينى) ، وكأن ليل الشتاء بطوله قد اتسع لنشاط سرى إرهابى فى الخفاء، أما الصيف فيشهد الهزيمة ودخول العثمانيين (الضوء).

وللاحظ أن الزمن الفنى المستدير كاد يختفى مع ندرة المنولوج فى رواية (الزينى بركات)، لأن الراوى والأصوات والرحالة اعتمدوا على المرجعية الإدراكية المؤرخة . ومن ثم كان الزمن تعاقبيا وكان مناسبا لإبراز المرجعية التاريخية الموثقة للحدث الروائى هنا ، بل وقد بسط الراوى الزمن بسطا منطقيا يتسع لاستيعاب الممارسات اليومية، وقد شارك الزمن فى تصوير حدة الصراع وتلاحق الأحداث ، فلما اشتدت الأزمات كان التأريخ ليس يوما بيوم فقط ولكن ساعة بساعة ليرصد

حجم التأزم ، وتلاحظ هذا في بداية الأزمة بين (الزيني) و (على بن أبي الجود) ولذلك سجل البصاصون (لفتة أولى / لفته ثانية / لفته ثالثة ...) وجاءت تقارير آخر النهار مختلفة عنها في أول النهار . ولما حدث التوافق بينهما تباعد التسجيل الزمني ومر الزمن بهدوء ليتوازي مع هدنة المصالحة بين (الزيني) و (زكريا بن راضي) .

وعندما تسارعت الأنباء غير السارة في مواجهة المماليك، للعثمانيين كان (الزمن) هو العنصر الفعال للتعبير عن المتغيرات ، وكان الروائي مقدرا لخطورة الزمن، بداية من تقسيمه الرواية إلى سرادقات تمثل الخطوط العريضة للواقع الزمني المسجل لمسيرة الأحداث وتعاقبها بشكل تاريخي موثق، ووجود الرحالة الإيطالي قد برر للتوثيق الزمني لأنه يسجل مذكراته فأحرى به أن يؤكد مصداقيتها بتوثيق تاريخي .

وفي رواية (المسافات) يحدد الراوي (البيوت العشرين) مكانا قريبا من خط السكة الحديد وبجوارهم بحيرة اتسعت للأحلام والخوف والأساطير ، ومثل (قطار الكنسة) أمل سكان البيوت العشرين وكأنه الزمن... وعلقوا آمالهم على عودة القطار الذي لم يعد، ومن ثم ثبت المكان بينما اتسع الزمن لجو أسطوري مفعم بالخوف والأوهام والجهل والآمال عندما غاب القطار فثبت الزمن الأسطوري ولم يسمح بالتغيير ، الأمر الذي أعطى فرصة التوسع العرضي بين سكان البيوت العشرين ليتسع للخرافة والأسطورة . وإن كنا نأخذ على الروائي أن موقع البيوت العشرين لم يكن مناسباً لتحميله بالجهل والخرافات وهو الملتقى لمر القطارات وحركتها.. إلا إذا كانت الرواية أشبه بحلم لـ (على) .

وعلى الرغم من بعض الدلائل المشيرة لتحديد الزمن (كالحرب العالمية والجنود...) إلا أن الزمن الفنى هنا امتد - على قصره - ليتسع لعالم من الخرافة والحلم والأساطير استوعبت هذه الأحداث المركبة، واستثمر الروائى الزمن (قطار الكنسه) وعودته كوسيلة تشويق مهمة .

وفى رواية (الكهف السحري) نجد صورة مماثلة للقهر السلطوى الذى وجدناه فى (الزينى بركات) إلا أن (الكهف السحري) رواية تستمد مدادها من الواقع الاجتماعى والسياسى المعاصر والمتفاعلات النصية جاءت فى شكل مواجهة بين الزمان والمكان ، إبراهيم من أسرة متوسطة تشبع بالمثل والأخلاق والتقاليد من أبيه ، فمثل (إبراهيم) الثوابت الخلقية التى ولدها الانتماء المكانى ، وجاء الزمان فى حركية الممارسات السياسية القمعية وتطبيق السلطة لسياسة الاعتقال ، ومن هنا بدأت المواجهة غير المتكافئة بين ثبات قيمى ضعيف ومتغير سياسى قوى ، والأصوات التى ناصرت إبراهيم (الأب / الأم / عجير / الأخت / كريمة ...) كانت بمثابة إعادة توزيع لنبرات الرفض، وعلى الرغم من كثرة الأصوات المؤيدة لإبراهيم والمتعاطفة معه إلا أنها كانت نوعا من تناصر الضعفاء.

ونلاحظ أن استخدام الزمان والمكان فى رواية الأصوات جاء بشكل مباشر وقصدى ، لأنه مقدمة لتحقيق الترهين السردى بين الأصوات ، ومنه تولدت الصراعات والحوارات ، فوجهات النظر. ولم نجد تشكيلات فنية كثيرة فى استخدام الزمان والمكان ، ووجدنا ظاهرة واحدة مهيمنة وهى استخدام الزمان والمكان كسالب وموجب يثيران الصراع، أو هما

طرفا الصراع الروائي ، وغالبا ما نجد المكان يمثل الثبات (السالب) للقيم والمبادئ، والزمان (الموجب المتغير) الذى يحدث مع المكان صراعا مباشرا أو غير مباشر من خلال الأصوات.

ولأن المكان جاء ممثلا لثبات القيم والمثل والعادات لذلك وجدنا المكان محددًا ومحدودًا في أكثر الروايات ففي (ميرامار) كان (البنسيون)، وفي رواية (المسافات) كانت (البيوت العشرين) ، وفي رواية (تحريك القلب) نجد (البيت الآيل للسقوط)، وفي روايات (السنيرة / أصوات / يحدث في مصر الآن / الحرب في بر مصر) كانت القرية . إذن فالمكان محدود لأنه متصف بالثبات ولأنه معبر عن الخصائص المادية والقيمية للحياة، والزمان ممتد لأنه يتسع للتغير ومن ثم للتأثير بمستجدات الأمور في الأصوات الروائية، وهو تأثير توقف على حجم وعي الأصوات بالمتغيرات ومدى تفاعلها معها .

وبالمتغيرات (الامتداد الزماني) والثوابت (المكان) جاء إشهار الأصوات لوجهات النظر المختلفة اختلافا يكشف عن عمق الانتماء المكاني أحيانا، أو ليكشف عن فارق القدرة في التعامل مع متغيرات الزمان في أحيان أخرى وموقف الأصوات الروائية الثابت والمتحول (المكان والزمان) هو المحدد لوجهات النظر ومن هنا يستمد الزمان والمكان أهميتهما في رواية الأصوات .

* * *

ويسبق السؤال المهم والذى لا تقل أهميته عن موقع الراوى وأثره في البناء الفني للرواية ، وهو: ما القضايا الروائية التى طرحها الأصوات في

روايات الأصوات العربية في مصر ؟ وما مدى نجاحها في التعبير عن هذه القضايا وعن وجهة النظر؟ وهل اختلفت المعالجة في رواية الأصوات عنها في الروايات التقليدية ؟

وهذه الاستفهامات ستبرز لنا الجزء الثاني من وجهة النظر، حيث حجم التعبير عن البعد الفكري وكيفية المعالجة . وإذا استعرضنا القضايا التي تناولتها روايات الأصوات المدروسة هنا فسنجد أنها دارت في فلك موضوعين أساسيين : أما الموضوع الأول فهو تناول القضايا السياسية ، وأما الموضوع الآخر فتناول القضايا الحضارية . وكان من الطبيعي أن يكون العمق المجتمعي أرضية مشتركة للموضوعين .

ومعنى ذلك أن روايات الأصوات لم تتبن موضوعات جديدة ، وهذا حق ، إلا أن طريقة التناول قد اختلفت تبعاً لاختلاف التكنيك الفني للأصوات عنه في الرواية التقليدية ، ولكي نوضح مظاهر الاختلاف الفني للتناول الموضوعي عبر تكنيك الأصوات فإننا سنتوقف مع الموضوعين وقفة تفصيلية ، لنرى كيفية معالجة الأصوات للموضوعين، ولنحدد - من قرب - فروق التناول وصلة ذلك بالبناء الفني للأصوات بصفة عامة ، ثم خصوصية كل تجربة روائية بصفه خاصة .

أما موضوع القضايا السياسية فهو الموضوع المفضل لأكثر الروائيين العرب منذ الستينيات - بخاصة - حتى الآن ، وربما صاحب ذلك الاستقلال الذي حازت عليه أكثر الدول العربية لاسيما في مصر والشام بخاصة ، وأصبح موضوع الحاكم والمحكوم بديلاً عن موضوع الحرية والاستقلال . وكانت المنطقة العربية قد وقعت في

أسر حكم الفرد الذى انتزع صلاحيات جاءت على حساب حقوق الشعب، الأمر الذى أثار الجدل والنقاش، وأصبح تناول هذه الموضوعات وكأنه للروائيين بمثابة الجهاد الوطنى . وبما أننا فى مصر ، فإن فترة الستينيات اختلفت بدورها عن السبعينيات وبداية الثمانينيات فى الطرح السياسى والقضايا السياسية .

والغريب فى الأمر أن هذه الفترة شهدت مواجهتين مع إسرائيل ، وشهدت بداية مسيرة السلام .. إلا أن القضية الفلسطينية والمواجهة مع إسرائيل لم تكن واحدة من الموضوعات التى تناولتها رواية الأصوات المصرية . وكان الموضوع المفضل هو حجم التحكم السلطوى فى إرادة الشعوب، ونجد ذلك بداية من رواية (ميرامار / الحرب فى بر مصر / يحدث فى مصر الآن / الزينى بركات / الكهف السحرى ..) .

فى الستينيات نجد روايتين للأصوات الأولى (الرجل الذى فقد ظله) والثانية (ميرامار) والروايتان تعاملتا مع الطرح السياسى بحذر بالغ يكشف عن خوف قائم من سلطة الفرد القوية . وكانت رواية (ميرامار) هى الأقرب للقضية السياسية لأنها طرحت سؤالاً محورياً عن مدى نجاح وتقبل الشعب لثورة يوليو؟.

لقد تمكن (نجيب محفوظ) ببراعته الفنية من استثمار مساحة الحرية المحدودة فى الستينيات ليقم رواية أصوات ناجحة ، وهذه معادلة صعبة ، لأن الأصوات تعلن عن اختفاء البطل ... وتعلن عن وجهات نظر متباينة، وهذه أولى نقاط التميز لرواية الأصوات ، إذ إنها لا تحفل ببطل، ومن ثم لا تعلن رؤية أحادية ، وإنما تسعى لاكتشاف وجهات النظر ،

وهذه -بداية- معالجة مختلفة عن الروايات التقليدية إذن كان لابد
لنجيب محفوظ أن يعلن عن الآراء المؤيدة للثورة والأخرى المناهضة
للثورة ، والدكتاتورية الصارمة لم تمنع (نجيب محفوظ) من إقامة رواية
أصوات ، وهى الرواية التى تتحرك فى مساحة من الحرية ، ومعنى ذلك
أن الدكتاتورية الصارمة لم تحترق الدقة الصارمة لتكنيك الأصوات "
مثلا لا يحرق الدقة الصارمة للمعادلة الرياضية احتواؤها على مقادير
صماء لانهاية لها^(١).

وإذا كان (نجيب محفوظ) قد حدد (البنسيون) مكانا ، والثورة
مجالا للحوار فإننا ما إن نتقدم فى قراءة الرواية حتى نكتشف أن (زهرة)
تحتل مكانا بوريا برمزها لمصر ، ومن ثم لم تعد الأصوات تعلن إعلانا
نظريا بحواراتها عن موقفها من الثورة ، ولكن تترجم ذلك بشكل عملى،
وذلك من خلال تحديد موقفها من (زهرة).

وجاءت الأصوات فى مضامين متوقعين ، المجموعة الأولى تؤيد
الثورة وتستريح لها، وقد مثل ذلك بأصوات (عامر وجدى / سرحان
البحيرى) وبهذين الصوتين ألقى المؤلف على الثورة ظللا من وعى
الشخصيات المتزنة - لاسيما عامر وجدى - والشابة ، فجرى التأكيد
على أهمية الثورة ولم يجر التعبير عن صلاحياتها ... وما إن نتقدم حتى
نكتشف بعض الوصوليين الذين حاولوا استثمار نجاح الثورة فلفظتهم
مصر (زهرة) وكانت نهاية (سرحان البحيرى) الانتحار عندما
اكتشف أمره وعرف أنه يتاجر بالشعارات .

^(١) مرامار/ ٢٠٢ .

أما (عامر وجدى) فكان صوتا متزنا يمتلك خبرة سياسية من عمله الصحفى مكنته من عدم الانفعال والاتزان ، وقد عبر عن تأييد ضمنى للثورة ، لأنه لم يتفق فى حواراته مع (طلبة مرزوق) الإقطاعى ، وقد عبر عن حبه الشديد لمصر عندما تبنى بحبه ورعايته لزهرة ، وكان دائم الدعاء لها (يحفظك الله يا زهرة) وقد وقف معها فى أزماتها العاطفية مع (سرحان البحرى) وقال لها " إن من يعرف من لا يصلحون له فقد عرف بطريقة سحرية الصالح المنشود " (١).

أما المضمار المناوى للثورة فمثله (طلبة مرزوق وحسنى علام) من ناحية ثم (منصور باهى) من ناحية أخرى . أما عن صوتى (طلبة مرزوق وحسنى علام) فهما نموذجان للإقطاع أحدهما الإقطاعى الكبير العجوز (طلبة مرزوق) الذى فقد أطيانه بسبب الثورة ، وكرهها كراهية شديدة بل وتمنى الاحتلال بدلا منها ... وقد عبر عمليا عن هذا المعنى لما راود (زهرة) وأرادها بماله فرفضته ... وثارت عليه كما ثارت عليه الثورة ... فتهيا للسفر خارج مصر . وجاء (حسنى علام) النموذج الثانى للإقطاعى ولكنه الإقطاعى الجاهل الشاب ... كثر ماله وكثر استهتاره وضيقه بالمشقفين ... وكان ينفق المال على لذاته ، ولزمته التعبيرية (فركيكو) وانطلاقه السريع بالسيارة عبر بهما عن استهتاره ومجونيه ، وقد عبر عن موقفه عمليا داخل البسيون ... لما عاد مخمورا وأراد أن يعتدى على (زهرة) فثارت عليه وردته بقوة .

أما (منصور باهى) فهو معارض للثورة بفكر ثورى آخر يراه

(١) مرامار / ٢٨٣ .

الأصلح .. ومعارضته ليست حزنا على مال كالإقطاعيين أو محض معارضة ، وإنما بدافع حب للوطن ، وقد ترجم ذلك عمليا بأمر كثيرة أهمها أنه أحب (زهرة) وعرض عليها الزواج . لكن زهرة رفضت طلبه ، ورفضت إشفاقه عليها وهدأت من روعه .

ورواية (ميرamar) هي الوحيدة بين روايات الأصوات التي عبرت عن موقف طبقات الشعب المختلفة من ثورة يوليو، وبعد أن خاضت ثورة يوليو تجربة تجاوزت الخمسة عشر عاما . وتميز العرض هنا بإبراز مساحة من الحرية لتعبير الأصوات عن رؤاها المختلفة إزاء الثورة ، وهذه ميزة لرواية الأصوات، حيث برزت لنا وجهات نظر متباينة للأصوات ، وكل وجهة نظر لها رصيد من المبررات . والميزة الثانية أن الرواية لم تحفل بنهاية تقليدية، لأنها لم تبين وجهة نظر واحدة، فتعلن عن انتصارها أو انهزامها، وإنما عرضت لوجهات نظر لم تسمح بإعلان نهاية كما لم تسمح بوجود بطولية مطلقة . والميزة الثالثة أن العرض لم يأت منولوجيا من صوت واحد، وإنما جاء العرض حواريا سمح للنقاش البناء الذي يؤصل لوجهات النظر ويمسح الأحداث ، فحوار (طلبة مرزوق مع عامر وجدى) يعرفنا أن طلبة مرزوق تتمدد كراهيته إلى ثورة ١٩١٩ وسعد زغلول الذى مكن للأحزاب، وكراهيته لم تقتصر على ثورة يوليو ، ولذلك فهو يتمنى وجود يمين أمريكى كبديل عن ثورة يوليو^(١) . الأصوات هنا جاءت بمسرحة للأحداث عبر حوارات، ولم تأت بشكل إخبارى مباشر ، وهذه ميزة لرواية الأصوات .

(١) ميرamar / ٢٨١ .

وهذه الميزات لرواية الأصوات - في عرضها - للقضية تستمد وجودها وقوامها من الخصوصية البنائية لرواية الأصوات التي تذيب البطولة وتعتمد على اللاتجانس ولا تعتمد على الرؤية الأحادية .

أما القضايا السياسية الأخرى فقد تركزت حول القمع السلطوى وقوته الظالمة، وقد تشكل التعبير في مضمارين ، المضمار الأول يمثل السلطة الحاكمة بشكل مباشر، وقد جاء ذلك في روايتي (الزينى بركات / الكهف السحري)، والمضمار الآخر يمثل القهر السلطوى على مستوى أقل لبعض الوظائف (الضابط / العمدة ..) وقد تمثل ذلك في روايتي القعيد (الحرب في بر مصر / ويحدث في مصر الآن).

وقد جاءت الروايات في شكل صراع واحد - تقريبا - حيث نجد مجموعة أصوات قليلة تمثل السلطة الغاشمة ، ومجموعة أصوات أخر تمثل فئات الشعب وقد استفدت كل وسائل الدفاع الضعيف عن نفسها ، وأمام هذا الصراع غير المتكافئ نجنى نتيجة واحدة في هذه الروايات .

ولو أن روايات الأصوات اكتفت بهذا الطرح فقط فإنها لن تزيد شيئا عن الروايات التقليدية التي سبقتها إلى هذا الموضوع، لكننى أتصور أن طريقه التناول وطريقة المعالجة لهذا الموضوع في رواية الأصوات تختلف عما قدمته الرواية التقليدية .

على مستوى المضمار الأول نجد روايتي (الزينى بركات / الكهف السحري) أما الرواية الأولى (الزينى بركات) فتعتمد على بعد (المعادل الموضوعى للحدث التاريخى) فترمز به للحاضر ، وأما الرواية الأخرى (الكهف السحري) فتأتى بتعبير مباشر عن معاشة واقعية .

في رواية (الزيني بركات) نلتقى بصراع سلطوى ثم بصراع بين السلطة والشعب . أما عن السلطة الأولى فهي السلطة السياسية الحاكمة، وقد مثلها بفاعلية أصوات (على بن أبي الجود / زكريا بن راضي / الزيني بركات) ، وأما السلطة الدينية فمثلها صوت (الشيخ أبو السعود) . أما عن الشعب فمثلته (سعيد الجهيني).

ولما اعتمدت القضية في عرضها على الأصوات فمثل هذا في حد ذاته معالجة مختلفة لأنه سمح بتعميق القول وإبراز وجهات النظر على المستويين الشعبي والسلطوي .

وعلى المستوى السلطوي نلتقى بثلاثة أصوات تمثل اتجاهات سلطوية مختلفة. فالشيخ (مسعود) صوت يمثل السلطة الدينية القوية، وقوتها مستمدة من تغلغل البعد الإيماني في نفوس الشعب كله، ولذلك يخشاه الجميع ، وامتلك القدرة على إبعاد المهرب (على بن أبي الجود) ، ثم بارك تعيين (الزيني بركات) وأقره ، ولما اكتشف ألاعبيه وكذبه عزله ومهد لحاكمته ... إلا أن العثمانيين انتصروا ودخلوا البلاد فتغيرت موازين القوى ، وإذا بالشيخ (مسعود) يهرب إلى الصعيد ، وهو حدث لم نسمع معه، لأن العثمانيين تزيوا بالزى الإسلامى فلم يكن هناك مبرر لهروب (الشيخ مسعود) كالممالك إلى الصعيد . فضلا عن أن ربط الدين والسلطة الدينية بالعوارض الاجتماعية والسياسية أمر غير مقنع ..

ويأتى صوت (على بن أبي الجود) ليمثل نوعا آخر من السلطة السياسية الغاشمة لأنه بالغ في القهر والظلم ، فجمع الأموال وأعلن عن

ثرائه الفاحش وأكثر من القتل والتعذيب ، ولما أعلن بفعله عن تجبره
وثرائه كانت نهايته ... وتمت محاكمته بالقتل رقصا في شوارع القاهرة ..
وهو ممثل للسلطة الغاشمة التي ينقصها الدهاء والاحتياط .

ثم نجد صوت (الزيني بركات) جاء ليمثل السلطة السياسية الفاسدة
المخادعة التي تظهر خلاف ماتطن . وأفعاله كثيرة في هذا المجال .. فهو
متسلق إلى السلطة .. متبدل تبعا لمقادير الأمور، فكان محتسبا مع
المماليك ثم هو محتسب مع العثمانيين ا على الرغم من العداء بين
الفريقين . وقد أظهر براعة في خداع الحاكم والمحكوم معا، فهو يظهر
العدل والتقوى ثم هو يبقى على (زكريا بن راضى) كيد يبطش بها ،
وهو يدعى النزاهة والشرف ، ثم هو يجمع المال في الصعيد لنفسه سرا
... وكثرة مناوراته جعلته بؤرة أساسية، حتى أن أكثر الأصوات كانت
تحركاتها مجرد ردود أفعال لما يقوم به (الزيني بركات) ، فزكريا بن
راضى - مثلا - تحول إلى متابع ثم منفذ لأوامر (الزيني بركات) على
الرغم من قوة (زكريا بن راضى) .

أما صوت الشعب فمثله (سعيد الجهيني) وهو صوت لطالب
أزهري ، تمس للزيني بركات وأحب وتعلق بالشيخ (أبو السعود) ،
إلا أنه اكتشف خداع (الزيني بركات) في وقت باكر عندما عرف أن
(الزيني بركات) أبقى على (زكريا بن راضى) كرئيس للبصاين ،
لكن ضعف الشعب (الجهيني) لم يمكنه من التغيير بل جعله عرضة
للتعذيب والقهر ، فقبض عليه واعتقل وعذب ، وأبعد عن محبوبته
(سماح) فعبر عن استسلامه الضعيف أمام التجبر السلطوى قال الجهيني

"آه ، أعطوني ، وهدموا حصوني ..."^(١). وهو يعبر عن استسلامه، فلم
يقو حتى على الوصول إلى شيخه، لأن البصابين يتابعونه في كل مكان
.. فهو يعيش القلق المتصاعد بفعل الإرهاب السلطوي الذي سلب
الشعب (الجهينى) سبيل المقومات الأساسية لإنسانية الإنسان وحرية.
إن استعراض القوى عن طريق الأصوات قد أوجد بدوره تعدد
الرؤى الذى ينعدم - تقريبا - في غير رواية الأصوات، على هذا النحو
القوى الذى أسهم في استجلاء رؤية موضوعية لحدث تاريخي يوثق به
حقيقة أن الهزيمة حتمية تاريخية ، لأن الحاضر نتاج الماضى فنكسة
١٩٦٧ هى نتيجة متوقعة .. وهى امتداد لهزيمة ٩٢٢هـ ، إذ إن تجسيد
القمع والتخلف الحضارى الذى لم ينته كان لابد له أن يؤدي إلى نتيجة
واحدة .

في رواية الأصوات هنا قل الوصف وكثر الإخبار وكثر الجدل
والحوار وتعددت الرؤى ووجهات النظر ، ومع التعددية الصوتية
وجدت التبادلات السردية بين القوى المتصارعة ، فتميز العرض والطرح
للقضايا في رواية الأصوات بكل هذه المؤهلات الفنية الحيوية التى أذابت
البطولة الفردية ووجهة النظر الأحادية، لتحتل الأصوات بوجهات النظر
مكافئها، فترسم الواقع المعاد بطرح يشرح مقدمات نكسة ١٩٦٧م
بشكل فني جيد زاوج بين المرجعية التاريخية والفنية في تكنيك الأصوات.
أما رواية (الكهف السحري) فهى تعرض بطريقة أخرى للموضوع
نفسه: القمع السلطوي والاستسلام الشعبى للسلطة الغاشمة، ويأتى

(١) الزينى بركات / ٢٧٧.

صوت (إبراهيم) ليعبر عن هذا المعنى بشكل أساسى ، وأصبحت الأصوات الأخرى مناصرة لإبراهيم أو متعاطفة معه ، لكن هذه الأصوات (الأم / الأب / عير / الأخت / الجيران / ..) قد مثلت مع (إبراهيم) صوت الشعب الضعيف، فلم يغيروا من الأمر شيئا وظهورهم لم يزد عن توزيع نبرات الحزن والأسى على فئات الشعب.

لقد اعتقل (إبراهيم) بدون ذنب أو بغير سبب يعرفه ، وجاءت الأصوات حوله مجرد انفعال لأنماط الوعى والقيم المتخيلة فى البنية الاجتماعية لاسيما (الأب / الأم) .

وكان (إبراهيم) فى المعتقل ثابتا على مبادئه العصامية التى استقاها من أبيه فى جو أسرى لأسرة متوسطة الحال ، وعلى الرغم من وجود إبراهيم مع الشيوعيين والإخوان المسلمين إلا أنه ظل محايدا، وكان ذلك بمثابة صراع آخر هو صراع الاختيار بين الإمكانيات الإدراكية والمعرفية المتوفرة فى المعتقل (شيوعية / إخوان) أنه يذكرنا بأبطال (ديستوفسكى) الذين بحثوا عن أصواتهم وسط الأصوات الأخرى ، وعلى الرغم من هذا الثبات إلا أن صوت إبراهيم مقهور بالفعل السلطوى .

إن معاناة (إبراهيم) مع السلطة أقل من معاناة (الجهينى) فى (الزبى بركات)، لأن معاناة (إبراهيم) فى المعتقل تمثل واحدة من اختبارين تعرض لهما فى الرواية ، وكان الاختبار الثانى هو اختبار (الحب لكريمة) الذى أظهر ضعفا آخر لإبراهيم . ولذلك فطرح الصراع مع السلطة هنا كان طرحا غير مكتمل ، لأن صوت (إبراهيم) المركزى قد توزع بين المعتقل والحب بعد المعتقل ، ثم إن سيطرة الراوى قللت من

فاعلية الأصوات وحريتها ، والأصوات نفسها لم تحظ باللاتجانس والقوة المطلوبة، ثم إن السلطة لم تمثل بصوت أو بأصوات ، ولذلك اقترب الطرح هنا من الروايات التقليدية على الرغم من وجود أصوات ، و(طه وادى) يذكرنا هنا بطرح (عبد الرحمن منيف) للقضية نفسها في روايته (شرق المتوسط) ..

وعلى الرغم من تفوق (الزينى بركات) فى طرح هذه الممارسة السياسية العنيفة إلا أن رواية (الكهف السحري) ورواية (شرق المتوسط) كان طرحهما للقضية أفضل من طرح (محمد ذيب) فى روايته (هابيل) ، لأن (محمد ذيب) عرض القضية نفسها من خلال (تيار الوعي) فجعلنا داخل شخصية البطل المأزوم ليرصد حجم الظلم والاضطراب فى رؤية أحادية ، أما روايات الأصوات فتميزت بالطرح الخارجى والترهين السردى وتعدد الأصوات الذى نقلنا إلى مواجهة داخل الحدث نفسه بدلا من تذكره عند (محمد ذيب) ؛ و (طه وادى) تحرك بين الوعي واللاوعي وبين الواقع والحلم برؤى وممارسات خارجية فى ترهين سردى حقق مواجهات وحوارات فعالة بين الأصوات، فتعددت الرؤى ولم تقتصر على شكل أمنية كما فعل بطل (محمد ذيب) الذى نذر نفسه لـ (ليلي) - رمز الوطن - حتى تشفى ويعود إلى موطنه .

أما المستوى الآخر من القهر السلطوى فيستمد قوامه من التقسيم الطبقي واستغلال الوظائف والمواقع استغلالا سيئا ، ونجد ذلك فى روايتي (القعيد) (الحرب فى بر مصر) و (يحدث فى مصر الآن) .

في رواية (الحرب في بر مصر) يبحث (العمدة عن بديل لابنه ليؤدي عنه الخدمة العسكرية ، ويستعين بـ (المتعهد) ليخطط له . ثم يقع الاختيار على (مصرى) ابن الخفير الفقير، ولما قامت حرب أكتوبر استشهد (مصرى) فظهر التزييف وأصبح مصرى وعيا جمعا، تحلقت حوله وجهات نظر الأصوات المختلفة لتظهر الفساد في بر مصر، وأنا في حاجة إلى حرب تحرر الشعب الفقير من قهر السلطة وانحيازها للأغنياء ، فلما استشهد (مصرى) تعذبت جثته، ودفن بمعزل عن أهله ، ولم يستطع الأب والمحقق إعادة جثة (مصرى) أو إثبات هويته، حتى أن الأب الفقير حرم من مكافأة الاستشهاد ، ونسب الاستشهاد لابن العمدة الذي فاز بالمكافأة المالية أيضا ، ولما حاول المحقق إثبات الحق وجه إليه إنذار فأغلق التحقيق ليبقى الحال كما هو: الغنى في سلطانه وغناه ... والفقير بفقره وضعفه وتعاسته ، ولم يبق من أمل إلا سؤال المحقق الذي يدور في بر مصر ليعلن أن الحدوته لم تنته .

ومن الملاحظ أن الرواية تتسع لتفسيرات عديدة ... لكنها جميعا ستعبر عن القهر السلطوى والضعف الشعبى ، وقد حفلت الرواية بأصوات سميت بوظائفها (الضابط / العمدة / المتعهد / الصديق ...) إلا (مصرى) الذى ثبت اسمه . وإعلان المسمى الوظيفى واستثماره سلطويا يساعد على إحياء هذا الحدث الروائى فى كل مجتمع يعانى القهر السلطوى والتزييف، وبينما اتسعت دائرة (الأنوات) (الأصوات لتعبر عن هو (مصرى) عندما تحلقت حوله فإذا بالبعد الذاتى للصوت المفرد (أنا) يتسع - بالتبعية - ليحد العالم الخارجى بحدود العالم الداخلى .

وطرح القضية في شكل أصوات (العمدة / المتعهد / الضابط) كان فرصة لكشف قاع المجتمع من ناحية ، ولاستعراض الطبقات الاجتماعية ووجهة نظرها من ناحية أخرى، فالكل يدعى الشرف والوطنية وحب الوطن بطريقته الخاصة، حتى العمدة والمتعهد الذي نفذ التزييف . فبالعمدة صوت إقطاعي يرى أن ماقامت به الثورة من انتزاع للملكية كان ظلما ، ولما مات عبدالناصر قال " الحمد لله . زال الكابوس .. وأتى الأمان ... هناك ست عشرة سنة سقطت من العمر كان يمكن أن نفعل فيها الكثير لمصرنا العزيزة الغالية" (١).

ثم هو يعبر عن حبه لمصر فيهرب أبناءه جميعا من أداء الخدمة العسكرية، ولما انكشف أمر تزييفه استعان بالكبار فأوقفوا التحقيق بمنطق أشد غرابة بدعوى أن هذا الأمر يزلزل الجبهة الداخلية ونحن في حالة حرب.

أما صوت (المتعهد) الذي خطط للتزييف فيأتي ليبرر موقفه ويظهر عبقريته الفذة ، ويرى أن التزييف الذي يمارسه عمل وطني يقول : " أقسم لكم أنني أشعر أن ما أقوم به عمل وطني مثل مؤسسات العلاقات العامة في أوروبا وأمريكا" (١). ووصلت قناعته بوطنيته حد أن عبد نفسه مثل أدهم الشرقاوي " أتصور أنني مثل أدهم الشرقاوي ... الفارق بيننا وبينهم أنهم كانوا فرسان السيف والبندقية ، وأنا فارس الذهن اليقظ .. القادر على حل أعقد المشاكل" (٢).

(١) الحرب في بر مصر / ١٩٠١ .

(٢) الحرب في بر مصر / ١٩٠١ .

(٣) الحرب في بر مصر .

وفى المقابل نجد أصوات (المحقق والضابط وصديق مصرى والوالد) يحاولون الانتصار للشهيد ولأبيه ، ولكنهم يفشلون جميعا ، وكاد (المحقق) يحقق نصرا فى بر مصر لما بدأ تحقيقا جادا ونزيها ، ولاسيما أن الفقراء والمظلومين استعدوا للاعتراف بالحقيقة وأمر الترييف ضد الإقطاعى ، لكن عهد الانفتاح تعاطف مع مراكز القوى فأمر بوقف التحقيق وتهديد المحقق نفسه^(٣).

لقد تميز عرض القضية هنا بأنها اعتمدت على أصوات (ذوات) لا على (موضوعات)، ومن هنا أصبحنا أمام معالجة غير تقليدية لقضية تناولتها روايات تقليدية من قبل ، وهذه المعالجة الجديدة فى رواية الأصوات انتزعت من المشابهة الواقعية أصولها وجذورها الفكرية . ولأن الأصوات تمثل رد فعل للتحرك الجمعى بتباين مستوياته وأنماطه السلوكية والمعرفية ، فهذا يمنح رواية الأصوات عمقا بنائيا موازيا لأداء فنى متميز تذوب فيه البطولة الفردية أمام الأصوات المتساوية الحقوق (العمدة / المتعهد / الصديق/ الضابط..)، وهى أصوات جاءت محملة بوجهات نظر ترفض الاندماج ، وتعلن الاستقلال الذى يحفظ لها وجهة نظرها ، سواء أكانت مقنعة أو غير مقنعة ، وإذا كانت وجهة النظر هى المحصلة النهائية لوعى (الصوت) بالعالم ووعيه بذاته ، فإن الوعى الذاتى ليس مجرد منظور اجتماعى ولكنه فكرة فيه مهيمنة على بناء الصوت، ومن ثم فالوعى الذاتى للصوت يمتص الملامح الخارجية ويعايشها أكثر من الانغلاق الذاتى المولد لبعد منولوجى ، وهذه ميزة مهمة للأصوات .

(٣) لم يملك المحقق إلا الاحتفاظ بأوراق التحقيق ليلى بما فى بر مصر باحثاً عن إجابة.

ومن الطبيعي في رواية الأصوات أن يتجاوز التركيب السردى للأصوات الطبيعية المنولوجية ويعتمد إلى الإخبار المساعد على البناء الرأسى والذى يحتفظ لكل صوت بوجهة نظره .. وفى هذه الرواية تمتعت الأصوات باستقلالية تامة نتيجة لقدرة الروائى الغيرية التى ساعدت على تحقيق وجهات النظر حول القضية المركزية (استشهاد مصرى) ، وبشكل أعطى فرصة لإحياء الحدث فى ترهين سردى ، أقام حوارات ومواجهات أذكت الصراع .. وإن كان القهر السلطوى قد أضعف الصراع وأنهاه بشكل يجمع وجهات النظر جميعها لتعلن عن فكرة جمعية سعى الروائى إلى إثباتها وإشاعتها فى (بر مصر) .

وتأتى رواية (يحدث فى مصر الآن) لعزف القعيد على الوتر نفسه الذى تناوله فى رواية (الحرب فى بر مصر) فهو يتعقب السلطويين واستثمارهم السيئ لمناصبهم . وكما جعل من (مصرى) قضية تحلق حولها الوعى الجمعى الضعيف جعل هنا من (الدبش عرايس) بؤرة تحلقت حولها الأصوات .. ودائما يعزف على أن المظلوم (سواء أكان" مصرى" أو "الدبش عرايس") مفقود الهوية ، (فالدبش عرايس) فلاح أجير قوى البنية، ثورى الاتجاه ، لكنه فقير... وفقره هو الذى مكن السلطويين منه فقتل .. وعبثا حاولت الزوجة والرفاق إثبات موته فلم يستطيعوا ، لأن طرف الصراع الأقوى وهو المثلث الصوتى (الضابط / الطيب / رئيس مجلس القرية) استطاع أن يطمئن إلى عدم وجود أى سند رسمى يثبت وجود شخصية اسمها (الدبش عرايس) .

وعلى الرغم من انضمام صوت المؤلف إلى الوعى الجمعى الضعيف

(الدبش / زوجة الدبش / صديقه / الروائي ...) إلا أن هذا لم يدفع الظلم الذى وقع . لكن القارئ سيتعاطف معهم . بالقدر الذى لن يتعاطف فيه مع الطرف الثانى للصراع ، لأن محاولاتهم التلقيفية الممهورة بصيغ رسمية (محاضر / تقارير / تحقيقات ..) جاءت امتدادا للصيغ السلطوية ، ومن ثم فدفاعاتهم عن أنفسهم - كأصوات - غير مقنعة للوعى الداخلى ، ولذلك كانت معزولة بفعل ما تحمله من ظلال سلطوية، فجفت من أصواتهم المشاعر الدلالية ، وانسحبت من أصواتهم حرارة التعبير ودفء الكلمات .

وعلى الرغم من أن القضية جاءت فى شكل أصوات إلا أن التدخل الحناد من الروائي قد أذاب وجهات نظر الأصوات التى اختفت تحت وطأة الحضور القوي للروائي الذى وجه أصواته للنطق بوجهة نظره ، ثم لم يكتف بهذا ففى نهاية الرواية غلب حماسه فنه فنتق بترعة خطابية مباشرة قللت من القيمة الفنية لعرض القضية . والحقيقة أن إعادة إنتاج الواجهة الواقعية بفعل المحاكاة المباشرة ليست إلا محاولة متواطئة مع نشاطها الكاذب لأنها لم تف لميراثها الواقعى ، ولم تف لخصوصية البناء الروائي الخاص برواية أصوات، لأن الروائي تجاوز الأصوات واستدرجته الخاصية الوثائقية لإعلان نهاية مثلت فعل الإعاقاة لأهم خاصية من خواص رواية الأصوات التى تنتهى عادة بوجهات نظر غير محسومة، ولأن التفكير الروائي الجديد يتخذ موقفا ضد كذب التشخيص أى ضد الروائي نفسه الذى يحاول إصلاح وتبرير تدخله الحتمى عن طريق تحوله إلى معلق أو واعظ ذى وعى مفرط بالأحداث الروائية العليم بها - كما رأينا فى هذه الرواية.

أما الموضوع الثانى - والأخير - الذى عاجلته الأصوات فى (رواية الأصوات) المصرية ، فكان موضوعا حضاريا ، وهو أمر طبيعى لشعب يبحث عن الهوية والتميز ، وكانت نكسة ١٩٦٧ قد عصفت بالآمال وأفقدتنا قدرا من الثقة ... وعادت حرب أكتوبر لتعيد التوازن ، ولما كان عصر الانفتاح فى السبعينات فاهتزت معه الثوابت القيمة هزة حضارية ، وشاعت الروح الفردية بدلا من التحرك الجمعى ، وقد عبرت رواية (تحريك القلب) عن هذا الصراع الحضارى، بينما أعاد (سليمان فياض) طرح المواجهة الحضارية بين الشرق والغرب بأسلوب جديد ، وجاءت رواية (المسافات) ليعيد إبراهيم عبد الحجيد طرح المسافة بين الجهل والتحضر من منظور حضارى مفعم بمجو أسطورى . أما (خبرى شلى) فقد عبر عن رؤية شاملة للمنظور الديوى الخادع للجاهلين .

وهذه الموضوعات لا أظن أنها تطرح لأول مرة ، فقد سبق طرحها فى روايات تقليدية وغير تقليدية ، ولو أن رواية الأصوات قد اكتفت بإعادة الطرح فإنها لم تقدم شيئا، بل وإعادة الطرح يصبح معينا إن لم يحمل برؤية أو برؤى جديدة فنيا وفكريا ، فهل حققت رواية الأصوات هذه الملامح الجديدة للرؤية الفنية والموضوعية المثلة فى وجهة النظر ؟ هذا ما نحاول الإجابة عنه من خلال أصوات هذه الروايات .

فى رواية (أصوات) لسليمان فياض يعيد طرح موضوع لقاء الشرق بالغرب، وهو موضوع كثر تناوله كثرة ملحوظة ، لأن رصد المواجهة الحضارية كان الموضوع المفضل للبحث الروائى والحضارى منذ القرن الماضى، وبداية بـ (الطهطاوى) فى مصر ، و (فرنسيس مراه) فى

سوريا ، ثم الروايات المشهورة وهى (أديب لطف حسين / عصفور من الشرق للحكيم / موسم الهجرة الى الشمال للطيب صالح / قنديل أم هاشم ليحيى حقى / الحى اللاتينى لسهيل إدريس /)^(١) فما الجديد الذى قدمه (سليمان فياض) بعد هذه المحاولات الروائية العديدة ؟.

أتصور أن رواية (أصوات) قد تميزت فى الطرح من ناحيتين ، أما الأولى فتتمثل فى أنه أخذ الرحلة العكسية فلم ينقل الشرقى إلى الغرب ، وإنما نقل الغربية (سيمون) إلى الشرق ، والناحية الأخرى أنه قدم روايته فى شكل أصوات وهو أمر قد مكنه من رصد رد الفعل للوعى الجمعى بمصر، ومن ثم لم تغلق التجربة على مغامرة ذاتية لصوت أحادى كروايات الرواد .

بدأت الرواية بصوت المأمور الذى استجاب إلى برقية (حامد البحرى) فبحث له عن أهله ، وتولى الإعداد لاستقباله هو وزوجته.. وانتهت الرواية بصوت (المأمور) وكأنها إشارة رسمية لرغبة التطور الحضارى والاتصال بأوروبا ، ولذلك حزن المأمور لموت سيمون ، وكان حزن الطيب أكثر (المثقفين) وقد جسد المأمور ذلك فى حوار مع الطيب :

"المأمور : قل لى .. ما سبب الموت الحقيقى ؟"

كان الطيب شاردا فقال باضطراب ، والدهشة مرتسمة على وجهه :

(١) هناك مجموعة أخرى من روايات بلاد الشام، تناولت هذا الموضوع مؤخراً، مثل (الوطن فى العينين) لحميدة نعنن، و(الريبع والحريف) لحنا مينه، (الثناية الليلية) و(السابقون واللاحقون) لسميرة المانع، و(بلوى فى أوروبا) لجمعة حماد ١٩٨١م عمان، و(المرفوضون) لسعدى إبراهيم ...

– نعم .. آه .. موتنا أم موتها" (١).

وكلام الطيب هنا إعلان عن وجهة نظر كلية تكاد تجمع عليها أكثر الأصوات الروائية .

وكان غياب المشروع الحضارى هو الذى ولد وجهات النظر الداخلية ، وأصبح حجم التعامل مع (سيمون) الغرب مرهونا بتصورات ذاتية جاءت فى مضامين :

فى المضممار الأول: التوجه العلمى الذى يسعى لقيادة البلد نحو الأفضل، ويمثل هذا المضممار أصوات المثقفين (حامد البحيرى / المأمور / العمدة / محمود بن المنسى ...) وقد تزودوا بقدر علمى هياهم لهذا التوجه . أما المضممار الآخر فجاء ليجسد الجهل والامية وتبعاتها وجسده بأصوات (زينب / أحمد البحيرى / أم أحمد / نفيسة القابلية / عجائز القرية ونسائها).

وغياب المشروع الحضارى هو الذى غيب النوايا الحسنة لأصوات المضممار الأول وهى الصدفة التى أتاحت للجهل فرصة حسم الأمر لصالحه .. وذلك عندما صممت نساء القرية على إقناع (أم أحمد) بضرورة ختان (سيمون) وأفلحت نفيسة فى ذلك ، ونفذت الأمر فى (سيمون) التى غرقت فى دمائها وماتت ... وندم الجميع .. لكن الندم لم يكن هو الحل .

وقد نجح الروائى فى تثبيت (سيمون) فى مركز الأحداث، مما مكنه من التفريغ النوعى لشحناته الفكرية عبر التقسيم الكيفى والفنى لواقع

(١) أصوات / ٤١٠ .

الأصوات ووجهات نظرها الداخلية . وقد جاءت الرواية عبر دقائق سردية تنقل الأحداث من الصفر الإبداعي الذي مثله صوت المأمور ، لتنتهى بصوت المأمور، وقد اختفى الروائي اختفاء ساعد على حرية الأصوات واستقلاليتها ، وأوجد الترهين السردى ، فعرض ردود أفعال الأصوات تجاه (وصول سيمون) ثم (موت سيمون) وذلك من مركز الحضور، مما ساعد على إحياء الأحداث الروائية. والترهين السردى أبعد الاستشراف والتنبؤ والاسترجاع ولم نجد إلا مذكرات (محمود بن المنسى)^(١) التى كانت تكليفا فنيا ولم تزد المذكرات عن التوثيق التاريخى. وعرضها (محمود المنسى) وكأنه صوت روائى وليست محض مذكرات، لأنها حملت السمات الشخصية والرؤية الذاتية للأحداث .

والأصوات الروائية قد عبرت عن موقفين من (سيمون)، أما الموقف الأول فترجم الرؤية الحضارية التى تنبه إليها المثقفون وأغفلها القرويون بسبب الجهل والغيرة والحق. وأما الموقف الآخر فهو متعلق بالأول ويعد فرعا منه، وهو الموقف الشبقى للأصوات من سيمون .

فالعمدة نظر إلى (سيمون) وكأنها " حورية من الجنة ... ومرة جنية خرجت من البحر ، ومرة فتنة سلطها الشيطان"^(١). أما أحمد البحيرى فعبر عن إعجابه بسيمون بشكل يترجم جهله فهو خجول فى البداية ، ثم يتمنى لو أحبه (سيمون) ثم حاول الاقتراب منها ليلا فوق سطح البيت

(١) ذكر (محمود المنسى) أنه أقدم على تسجيل المذكرات ليحفظ يفصيل الأحداث (عجائباً بطموح حامد وحيوية سيمون).

(١) أصوات / ٣٦٧.

عندما لمس قدمها في الظلام في حضور الأسرة فردته (سيمون) بعنف.
أما (محمود بن المنسى) فأخفى إعجابه (بسيمون) لأنه ادخر
صداقتها على أمل أن تساعد على الدراسة في فرنسا ، ولكنه لما أكثر
من شرب البيرة قال لها إنه يحبها ... فردته .. وعرفت أنه متأثر بالبيرة
التي لم يتعود عليها . أما نساء القرية فكانت نظرقن الجنسية مفعمة
بالحقد والغيرة من جمال سيمون وحررتها ثم ترجعن ذلك برغبتهن في
تحجيم أنوثتها الفائرة بالختان فقتلنها

واقتناع العمدة بجمال (سيمون) جعله ينظر لزوجته على أنها "بقرة
.. مجرد بقرة " ورحلت استعيز بالله من الفتنة بسيمون وبلاد
الفرنسيس^(٢). وأحمد البحري لما اقترب من زوجته تخيل أنها (سيمون)
فهصرها هصرًا.

والروايات التي سبقت (سليمان فياض) عنت عناية أساسية بالرؤية
الشبكة من العربي للمرأة الأوروبية (إلين مع أديب / وفتاة المسرح مع
الحكيم / والمغامرات العديدة لبطل موسم الهجرة إلى الشمال / وكذلك
مغامرات بطل الحى اللاتيني النسائية ...) . فهل أجمعوا جميعًا أن أوربا
هى المرأة ؟ وهل يعنى هذا أن (المرأة) هى معيار لحضارة الرجل كما
قال (ماركس) " الموقف من المرأة معيار لإنسانية الإنسان " ، وإذا كان
الأمر كذلك فهل نختصر التعامل مع المرأة فى هذه النظرة الشبكة التى
سيطرت على رواياتنا العربية فى موضوع لقاء الشرق بالغرب؟. أعتقد
أن الرؤية الجنسية مع روايات الرواد كانت محاولة ساذجة للتجنيس

(٢) أصوات / ٣٦٨ .

الحضارى وتحقيق الوسطية بوسيلة ساذجة تتمثل فى الزواج (الحى اللاتينى / عصفور من الشرق / أديب ...) أو أنه محض بحث عن التميز فلم يمتلك الشرقى إلا دفء الجنوب يتفوق به فى أوربا، كما نجد ذلك مع بطل (موسم الهجرة إلى الشمال) .

أما روايات السبعينيات فقد استثمر الروائيون الجنس كوسيلة للتداعيات أو الإسقاطات القومية والأيدولوجية كرواية (الوطن فى العينين)^(١) وغيرها من روايات الشوام بخاصة .

أما رواية (أصوات) فجاءت النظرة الجنسية تعميقا لرؤية حضارية، لأنها كانت مجرد نظرة ولم تتحول إلى فعل تنفيذى وممارسة - كما فى الروايات الأخرى - ومن هنا بقى الجنس مجرد أمنية عند الأصوات الرجالية (محمود بن المنسى / العمدة / المأمور / أحمد البحيرى) على اختلاف ثقافتهم وكأن الجنس هنا أمنية لحاق حضارى . أما عند النساء فكانت النظرة قد تشبعت بمقد ... ولما لم يستطعن اللحاق بها أردن جذبها إليهن ففكرن فى (الختان) لإبعاد انطلاقها وتفوقها ...

ولقاء الغرب بالشرق هنا جاء مختلفا عن الروايات السابقة التى عرضت لقاء الشرق بالغرب إذ إن سيمون (فرنسا) هى التى جاءت إلينا ومن هنا اختلف المسار التعبيرى عن الروايات السابقة ، وأصبح وجود (سيمون) هو محاولة لاكتشاف أنفسنا (وعى جمعى) ، بينما كانت الروايات السابقة تعنى بوعى فردى عندما ترصد تجربة فردية لشرقى فى أوربا (أديب / الحى اللاتينى / عصفور من الشرق / موسم

(١) حميدة ننع.

الهجرة إلى الشمال). ونلمس ملامح الاكتشاف في حديث الأصوات المختلفة ، فمحمود بن المنسى يقول مثلاً : " وجود سيمون معى جعلنى أحس بمعانى الأشياء أكثر من ذى قبل بروائعها .. وألوانها .. وماهى عليه.."(١). أما (حامد البحيرى) فقد ضاق بالاستقبال " ربما كان الخجل منهم فى مواجهة سيمون هو سبب هذا الضيق.."(٢).

كانت الروايات السابقة تعنى بوجهة نظر أحادية ترجمة لتجربة فردية، أما مجيئ (سيمون) - مسار عكسى - فقد أتاح الفرصة للتعبير الجمعى بمستوياته الاجتماعية والطبقية المختلفة فكانت الأصوات ضرورة فنية وموضوعية ، وبينما تهمشت الأصوات فى الروايات السابقة إذ بنا هنا لجد كل صوت له بعد مستقل ووجهة نظر أساسية . وكان اختفاء الراوى قد أعطى الحرية والاستقلالية للأصوات للتعبير عن وجهة نظرها، ولذلك وجدنا أنفسنا أمام وجهات نظر داخلية قد جسدت وضعية اجتماعية وحضارية . إذن فرؤية (أصوات) قد تميزت عن الروايات السابقة عليها فى الطرح الموضوعى والتناول الفنى بسبب استخدام تكنيك الأصوات بنجاح (أصوات غير متجانسة / اختفاء الروائى والراوى / حرية واستقلالية للأصوات / وجهات نظر مختلفة / صراعات حضارية ...) .

فى رواية (تحريك القلب) تنقل لنا أصوات هذه الرواية موضوعاً حضارياً آخر يتصل بحركة الزمن وتطوره، لاسيما فى عصر الانفتاح،

(١) أصوات / ٣٨٢.

(٢) أصوات / ٣٥٦.

وقد اختار الروائي فكرة السقوط للبيت القديم ليحركها دلاليًا بالأصوات ، ولتكتسب بعدا حضاريا في التعبير الروائي ، ومثل هذه الفكرة سبق إليها الروائي، لاسيما في بعض الروايات الأجنبية ، إلا أن الفكرة جاءت معبرة بصدق عن واقعنا المصري في مواجهة حضارية مزمنة ، وكان نجاح الروائي في تنفيذ الفكرة عن طريق الأصوات قد أكسبها بعدا تأثيريا ، فنقل وجهات النظر وابتعد عن المباشرة والرؤية الأحادية التي غالبا ما تجهض قدرات مثل هذه الموضوعات المتصلة بالأبعاد الحضارية التي لا يصلح التعبير عنها ببرمجتها أو اختزالها في رؤية واحدة مهما كانت قوتها .

والأصوات الروائية في هذه الرواية قد تحلقت حول فكرة مركزية (سقوط البيت) وإرهاصات السقوط قد بعثت برسائل تولى الراوى حملها إلى الأصوات وملؤها الرعب والخوف والتحذير ، وتقبلت الأصوات الرسائل المتابعة التي اشتدت لهجتها، وكلما كثرت إرهاصات السقوط كلما زاد التوتر والقلق ، ومن هنا تولد الصراع الداخلي للأصوات، وهو صراع ارتبط بالعوامل الخارجية من ناحيتين: الأولى أن مصدر الرسالة مظاهر التهدم وإرهاصات السقوط (دافع خارجي)، والأخرى أن التفكير في رد الفعل إزاء خوف السقوط قد ارتبط بتحديد مستقبل كل صوت بشكل عملي وبعيد تأثيري قوى، ولذلك لم تخلص الأصوات لدواخلها وتنغلق على ذواتها ، لأنها تعلقت بالفعل وبرد الفعل مع عوامل خارجية ، وهو أمر ربط الأحداث بخيوط الواقع ربطا قويا في فترة حساسة تشهد تحولات بفعل (السقوط) الحضارى بكل تبعاته ودلالاته.

والأصوات الروائية عبارة عن الأسرة التي تسكن هذا البيت المتوارث عن الأباء والأجداد (الأب / الأم / سالى / سمراء / وضاح / صيام / على) لكن هذه الأصوات السبعة يمكن اختصارها في ثلاث وجهات نظر متباينة .

أما وجهة النظر الأولى فتمثلها أصوات (سالى/سمراء/وضاح/صيام) .
ووجهة النظر الثانية تمثلها أصوات (الأب / الأم) .
ووجهة النظر الثالثة يمثلها صوت (على) .

في وجهة النظر الأولى نلاحظ أنها تعبر عن صوت الشباب (سالى/ سمراء / وضاح / صيام) وقد استأثرت بأكبر قدر من الرواية، وكأن القضية قضية شباب بالدرجة الأولى مهما تعددت وظائفهم (بائعة البوتيك / السكرتيرة / المعيد في الجامعة / المجند في الجيش). وهم يجتمعون في ثلاث نقاط محددة، أما الأولى فهم جميعا لا يتعاطفون مع البيت الأسرى الآيل للسقوط، وهذه رؤية شبابية مندفعة بريق التغيير أو غير مقدرة لأهمية الأصالة والجذور. والنقطة الثانية مرتبطة بالأولى، إذ إن عدم التعاطف مع البيت قد ولد روح الأنانية، فبدأ التفكير الفردي ... كل صوت يفكر في كيفية لجأته بعد السقوط، ولم يجتمعوا على عمل جماعى ومن ثم كان سقوطهم قبل سقوط البيت، وهذا التفكير المنفرد لم ينقذ أى صوت منهم فتشرد الجميع بعد سقوط البيت، وكأنه إعلان عن الفشل إزاء التحول الحضارى، فضلا عن التحول الأخلاقى عن العادات والتقاليد والقيم، (فسمراء) تعلن السقوط الأخلاقى وتوزع أحلامها على كل شاب غنى يصادفها، واختلط معها الحلم بالواقع المرير. أما (سالى) فتعلقت بأمل الزواج من صاحب (البوتيك) ولم تظفر به.

و(صيام) ينضم إلى الثوار يقول " يرفعون الأيدي ملوحين بقضاكم يرفعوننى على الأكتاف فأرفع صوتى. تتردد الأصوات "(١) لكنها تبقى مجرد أصوات تعبر عن الرغبة فى الفعل لكن شيئاً ما يسلبهم القدرة على التنفيذ " هل انتهى بنا الأمر - نحن الذين نقف هنا - إلى التخلي عن الخطوة القادمة"(٢). والباحث عن الآثار لم يظفر بشيء، ورجل التاريخ لما فقد الأمل وهو مجند قال " ... أحرك الأمان للخلف ، أطلق النار فى كل اتجاه حتى يلتهب شعر الشمس ويلتوى"(٣)

إذن فالنقطة الثالثة التى تجمعهم هى الفشل فى تحقيق الأمل، وكان السبب معروفاً لأن الحضارة تعتمد على بعدين : التمسك بالماضى والإفادة من الحاضر ومستجداته ، أما التمسك بأحدهما على حساب الآخر فالفشل هو النتيجة الطبيعية ، ومن ثم فشل الشباب فى وجهة نظرهم لأنهم لم يتعاطفوا مع الماضى واكتفوا بأحلام المستقبل وبتفكير فردى غير بناء . وكأن الروائى قصد دلالة الأسماء قصداً ، لأن صيام (المعيد) ظل صائماً ولم يجد من الآثار ما يبحث عنه رغم محاولات التنقيب. و(وضاح) دارس التاريخ لم يستوضح شيئاً . أما (سالى وسمراء) فهما نموذجان من الشابات المحملات بأنوثة طاغية انعكست على طريقته تفكيرهن، فإحداهن فكرت فى أمل الزواج ، والآخرى فكرت فى الكسب من الشباب ... وهذه الأصوات جميعها أعلنت الفشل ففرقوا بعد السقوط.

(١) تحريك القلب / ١٢٦ .

(٢) تحريك القلب / ١٧ .

(٣) تحريك القلب / ٣٧ .

أما وجهة النظر الثانية فمثلها (الأب والأم) وهى وجهة النظر التى تعلن التمسك بالماضى تمسكا حتى الهلاك ... وكان من الطبيعى أن نلتقى بفشل مماثل لفشل وجهة النظر الأولى، لأن الأب والأم تمسكا بالماضى ، ولم يفكرا فى المستقبل ولم يطرحا البدائل ... ، والتمسك بالماضى فقط - مهما كانت قيمته - لا يبنى حضارة .

نظر الأب والأم للبيت على أنه تاريخ وعراقة وتراث ولم يتجاوزا هذه النظرة ، لكن عوامل التعرية الزمنية فرضت السقوط ، وفرضت عليهما التشرد ... وفشلا فى جمع شمل الأبناء، فتشت الأسرة بين الماضى والمستقبل، بين أمجاد التراث وأحلام المستقبل، والأب مصر على موقفه، رغم توقعات السقوط التى تقرهم كل يوم إلى حقيقة المواجهة، يقول الأب : " ستأتى الأوقات التى نمتز فيها. نعم إنه يتساقط .. ونحن سنمشى فى الخروج الكبير نحمل الخيام إلى ماوراء الجبل ... ونرى آثار الذين مضوا قبلنا ، ونتجه للشمس فى ظل العجل الذهبى ونحن نتحرك تحملنا مراكب الشمس ومراكب القمر"^(١).

وفى وجهة النظر الثالثة يستقل (على) بمفرده . إنه نموذج فريد يعبر عن طائفة من شباب عصره .. فلم يكتف بالحلم .. ولم يكتف بالماضى .. وإنما زرع المستقبل أحلاما بفعل العمل فى الخارج فى دول البترول (ليبيا)، وعلى الرغم من سفره إلا أنه تعلق بالبيت والأسرة تعلقا شديدا عبر عنه بأحلامه وكوابيسه وبالضفائر السردية التى تعمدتها الرواى ... والأسرة انتظرت عودته لينقذهم من شبح السقوط، لكن (أبوزيد الهلالى) المرسوم على واجهة البيت قد جاء عليه الزمن فتصدع، وكذلك

(١) تحريك القلب / ٤٤ .

(على) .. عاد بالمال والسيارة والآمال للإنقاذ .. لكن الزمن قد سبقه وأسقط البيت وشتت الأسرة؛ لينضم مع الجميع في أسر التحول الزمني بكل قسوته وتبعاته ، هذا الزمن الذي جعل (البيت) فاعلا ... والأصوات (مفعولا) ضعيفا تتحرك نحو مصير معتم ومستقبل ملغز .

لقد جاءت الأصوات غير متحاوره ... إلا أن طريقة التفكير وترتيب ظهور الأصوات قد حول التبادلات السردية إلى حوارات كبيرة من نوع خاص، فالتقت أصوات وتنافرت أصوات داخل الأسرة الواحدة ، وكان البعد السيكولوجي مع كل صوت وسيلة للتغلغل في الجوهر الموضوعي لا وسيلة للانغلاق الذاتي ، وجاء في منولوج أقرب إلى منولوجات (ديستوفسكى) في روايته (الأخوة كرامازوف) .

لقد نجح الروائي - بتكنيك الأصوات - في عرض قضية حضارية شائكة بشكل واقعي مقنع، أعلن فيه وجهات النظر المستقلة التي تناولت أطراف القضية الحضارية لتعلن - بشكل غير مباشر - عن السبيل الأمثل لارتداد طريق الحضارة. وظلت الأصوات بوجهات نظرها مشتتة باستقلالياتها لتعلن عن انتظار الآمال المغمومة في مستقبل تحجبه غياهب كثيرة تفرض الانتظار.. وإن كان الراوى قد أعلن عن وهم لقاء جماعى في النهاية، لكنه لم يزد عن وهم مفترض، ولذلك لم تترتب عليه نتائج ، ليعلن أمر الانتظار والتشتت بعد السقوط الكبير لأسرة واحدة (بدالاتها) . لم تفهم الأصوات أصول اللعبة الحضارية ، ولم تتحرك بوعى جمعى موحد يجمع قوة التراث ومعطيات الواقع معا .

وفي روايتى (المسافات / السيرة) نلتقى بقضية حضارية واحدة اختلفت طريقة تناولها باختلاف تفصيلات الروائية ، لكن الروائيتين قدمتا بطريقة الأصوات .

في رواية (المسافات) نلتقى بقضية الجهل وتبعاته ، ولقد صورها الروائي والراوي من خلال حلم الطفل (على) الذي سكن (البيوت العشرين) مع أصوات عاشت بالفقر والجهل والخيال والأساطير والخرافات ، وتعلقوا جميعا بأمل واحد وهو عودة (قطار الكنسة) ، ولما غاب القطار بدأت محاولات الهروب والخروج ، وهي محاولات غلفت بغيهب من الأسرار (خروج جابر / خروج حامد / هروب زينب / هروب سميرة ..) .

وقد اختفى صوت (على) لصغره ... ولأنه صاحب الحلم ، ولأنه ألقى الحجر فتخيل أنه لا يسقط وأنه يسافر لسنوات ، وسيقول الناس إنه حجر (على) الذي ألقاه من سنوات وأفاق (على) على أول حجر ألقاه في الطريق المعبد " قذفه بقوة فسقط غير بعيد . ضاعت كل الصور القديمة من ذهنه ، وهتف من أعماقه : من للفتى الغريب الآن ؟ وأدرك أنه قد ودع إلى الأبد زمن الحلم والخيال... " (١).

وما بين إلقاء الحجرين كانت أحداث الرواية التي تناولت قضية الجهل وتبعاته، ولأن الحلم ينتمى إلى صوت واحد (على) فكذلك كانت الرواية الأساسية للراوي الذي أذاب بسطوته قوة الأصوات (التخيلية في حلم على). ولعل هذا ما يفسر لنا بداية لماذا جاء الراوي قويا، ولماذا جاءت الأصوات ضعيفة هنا . والأصوات في الحقيقة لم تزد عن عملية توزيع النبرات لمنظور واحد، لكن هذا التعدد الصوتي لم يحمل استقلالية ولم يحمل تميزا؛ لأن الأصوات اتسمت بالضعف لفقرها وجهلها، وكأن الأصوات - في هذه الرواية - مجرد استعارة لشكل لم

(١) المسافات / ٢١٩ .

يتصل اتصالاً عضوياً بالتنفيذ الروائي. ولذلك جاءت الأصوات في هذه الرواية في مستويين كالتقسيم التقليدي عند (إدوين موير) : (الشخصية الأساسية / الشخصية الثانوية) أما القسم الأول فشمّل أصوات (زيدان / عبدالله / سميرة / ليلي / زينب / أم جابر) وكانت مهمة هذه الأصوات تشكيل ملامح المكان والمساعدة على رسم جو أسطوري يناسب الجهل والسذاجة من ناحية ، ويناسب (حلم على) من ناحية أخرى ، ومن ثم فهذه الأصوات قامت بدور التهميش الدلالي .

وفي القسم الثاني نلتقى بأصوات (علي / سعاد / الشيخ مسعود / جابر وحامد / ناظر المحطة) وهي أصوات تحدد أدق الملامح بما تحمل من وجهات نظر جزئية .

صوت (الشيخ مسعود) ينطق بمستوى رجل الدين الذي يناسب هذا المكان بجهله وفقره ومن ثم يشيع أنه يعذب الجن وهذه قضيته لأن الجن ضايقّت الرسل ، ثم يشيع أمر السمكة الذهبية ودمعتها التي غطت البحيرة ، فكان بذلك رجل الدين الذي أفرزه هذا المكان، وكان الشيخ (مسعود) قد تزوج (بسعاد) أجهل امرأة في البيوت العشرين ، وجاء موته الغامض ليتم أبعاد الهالة الأسطورية التي نسجها حول نفسه ، ولما عثروا عليه مقتولا في المسجد وكان وجهه مسوداً وفمه مملوءاً بالطين ... اتسعت دائرة الخيال المفسرة لموته الغامض.

وصوت (سعاد) أبرز الأصوات الروائية وكانت " تدخل كل بيت فيفتح لها على خوف ، وينغلق دونها على حسد أو شجار " ^(١) ، وكانت موازية لجمال الدنيا تغري الجميع ولكنها تعطي لكل واحد بقدر محدود،

(١) المسافات / ٤٤ .

كذلك نال منها (جابر وحامد) وكان زوجها يسميها (جذوة العشق
التي لا تخمد) ونذرت نفسها لـ (على) بعد أن ندبت حظها لأنها
تزوجت الشيخ مسعود الذي لم يغرقها في بحار العرق والشهد والعسل
والدم .

تألفت (سعاد) في مكان كان الجنس وجبة ترفيحية أساسية ، وكانت
لهائتها أسطورة نقلت (على) من الحلم إلى الواقع، فهي تضر وتكلس
وتلتصق في ليلي ... ثم تصغر وتصغر حتى أخذها (على) في سلة " ...
ورأى عيني أجهل امرأة وأحس أن الشفتين تبردان ... ثم امتلأت السلة
بالظل ، وأظلمت فلم يعد بها شيء وهو - على - يدرك ذلك بوضوح.
ويرفع وجهه غير باك ولا حزين. لقد همست له أن يترك العربة ...^(٢)
وكان ذلك إيذانا بالنتقال (على) من حلم طويل إلى واقع مرير.

أما صوت (جابر وحامد) فتميز بتجسيد الخروج السلبي ، وخصص
له الروائي دفقة روائية مستقلة من تلك الدفقات التي أتم بها الرواية. لما
غاب (قطار الكنسة) زاد الفقر ، وفكر (سكان البيوت العشرين) في
الخروج ، وكان الخروج سلبيًا وإيجابيًا أما الخروج السلبي فمثله (جابر
وحامد) فضلا عن (زينب وسميرة) وخروج الجميع أحيط بقدر من
الغموض عن المصير . أما (جابر وحامد) فهما شابان خرجا وراء بلاد
البترو (ليبيا) بعد أن غاب (قطار الكنسة) وقد لقيا أهوالا وخداعا
انتهى بموتهما ولم يصلا إلى بلاد البترول فغاب حلمهما بموتهما.

ثم كان (على) وصوته في الحلم (مشارك) يمثل الخروج الإيجابي
... فهو لم يخرج لضائقة مالية فقط ، ولكنه خرج لما زاد الجهل والخيال

(٢) المسافات / ٢١٨.

والوهم والخرافات، (فزيدان) اختفى وظنوا أنه تحول إلى جنى وسكن البحيرة وقددهم، ثم وجدت الكرات النارية التي دخلت البيوت العشرين... ولما بلغ الجهل مداه، وكان (على) متعلما في صغره فقرر الخروج إلى المدينة، وفي المدينة تكشفت له الحقائق وزال الغموض فعرف أن (سميرة) جاءت إلى المدينة وعملت راقصة، وأن (زينب) تاجر بجسدها في المدينة، ولحققتها (أم جابر) والأولاد، ثم تعرف على القتيلين في الجريدة (حامد وجابر)، ومن ثم كان خروج (على) إيجابيا لأن..الذى صار يعرفه جيدا أنه لو فتش في أركان المدينة فسيجد نعمة زوجة زيدان، وسيجد المفتش وزوجته ولعله يجد زيدان وعبدالله. والذي صار يعرفه جيدا أيضا أن القوى الخفية لم تعد تطن في رأسه...^(١). إذن فالروائي قد ركز على (البيوت العشرين) كرمز للجهل والخرافات والجنس، وفي المقابل كانت المدينة رمزا للنور والعلم وتفتيق شرقة الخرافات وغموض الخروج. وقد جاء هذا الطرح عبر الحلم والحقيقة... فالبيوت العشرين وما فيها من أحداث ومن فيها من أصوات كانت تفصيلا لحلم.. ثم أفاق (على) على الحقيقة، وعزز الضوء حجم خرافة الحلم وحقيقة الواقع، فنوم (ناظر المحطة) إمعان في ظلام الأحلام، و (على) يشعر بأن الكون أكثر إشراقا بعد اختفاء وجهه (سعاد) الحلم، وناظر المحطة صوت لم يكن له وجود أثناء الحلم لأنه - على حد تعبير الراوى - كان نائما ثم استيقظ فور وصول (على) من المدينة، وعاد ولم يجد أثرا للبيوت العشرين، وناظر المحطة يخبر (عليا) أن الشمس غابت أياما طويلة ثم عادت من شهر واحد فقط.

(١) المسافات / ١٩٠.

إن توزيع أطراف القضية الحضارية بمفارقاتها جاءت من خلال مستوى المفارقة بين الحلم والحقيقة وهو تناول عاوى إلا أن توزيع الحلم والحقيقة على أصوات ووجهات نظر فهذا هو الجديد هنا ، وكان يمكن للروائى أن يحقق تأثيرا مضاعفا لو ترك للأصوات حريتها واستقلاليتها التعبيرية ، لأن وجود الراوى العارف بكل شىء حقق سطوة سردية أثرت سلبا على البناء الفنى والطرح الموضوعى لرواية الأصوات، لأن الأصوات كانت وسيلة لتنفيذ ست دقائق سردية أتم بها الراوى الرواية، ولذلك لم تكن الأصوات غاية فلم تحظ بالاستقلال ومن ثم غاب التأثير المنشود للأصوات فى هذه الرواية مما أثر على فاعليتها التأثيرية ، لأن الروائى اكتفى بشكل الأصوات ولم يستثمر فاعليتها التأثيرية فى البنية الروائية .

وفى رواية (السنيورة) يستعين (خيرى شلى) بالأصوات ليقدم لنا موضوعا يرتفع فوق القضايا اليومية المزمنة اجتماعيا وسياسيا ، وي طرح لنا قضية حياتية ، فهو يجعل أصواته ... وأهل القرية جميعا (نموذج بشرى) يتعلقون بـ (السنيورة) وكأنها الدنيا، وهى جميلة رائعة الجمال وذات منصب مرموق ، وعلى الرغم من أن الأحداث الروائية تعلقت بها، إلا أنها لم تستقر فى المركز لتتعلق بالأصوات حولها ، وإنما احتلت (السنيورة) مكانا عاليا بما لها من منصب وجمال... الأمر الذى جعلها أملا للقرويين لاسيما الشباب منهم .

وقد زان القرويون هذا الأمل بتصورات خاصة صبغت السنيورة بصبغة شبقية ، ليتيحوا لأنفسهم فرصة التعلق بها لأنهم لا يملكون إلا الفحولة والشباب. وفهم أهل القرية أن الفوز بمنصب (سايس بغلة

التفتيش) يعنى أنه سيتمكن من السنيورة التى اختارته من بين أقوى وأجمل الرجال . عندما اختير (محمود بن قنديل) قال له (معاطى) محذرا إياه منها : هذه امرأة تقلب على صدرها عشرات الفحول من ريف وحضر ، فلا بد أن يكونوا على الأقل قد خفضوا من ارتفاع اللهب فى حرائقها .. إنك ذاهب إلى بئر لا ينفعه إلا كل فارس صحيح الجسد" (١).

أما الأصوات التى عرضت القضية فقد حملت ضعفها معها منذ البداية ، لأنها إما أصوات أمية أو أصوات أطفال (الولد مختار / وسيلة / الولد طلبة) . ولم نجد من يعرف القراءة إلا صوت (سيدنا) فقط .. ولذلك لم نقع على وجهات نظر داخلية على الرغم من الحكى بتبشير داخلى متعدد ، لأن كل صوت مثل بحكيه جزئية، أو هو نقطة على محيط الدائرة الروائية، ومن ثم فوجود الصوت كان لمهمة جزئية أمام حدث لم يكتمل ولما يتمكن الصوت من التعبير عن وجهة نظره أمام طرح غير مكتمل ورؤية غائمة لم تفصح عن جدواها إلا مع نهاية الرواية.

إذن فالأصوات تآزرت لرصد أمل التعلق بالسنيورة من ناحية ، ومن ناحية أخرى حرصت الأصوات على تصوير الفقر المدقع، مما جعل أمل الاقتراب من السنيورة أكبر من مجرد أمل شبقى . وأما التسمية السلطوية فكانت ضعيفة ، لأنها مأمورة بأمر (السنيورة) بداية من (العمدة وشيخ البلد وسيدنا العريف ..) فهذه الأصوات تجمع الأنفاز للعمل أو تقيم الأفراح لترى (السنيورة) رجال القرية ، ولتختار من بينهم (سايس بغلة التفتيش) .

(١) السنيورة / ٥٨ .

ووسط هذا الفقر المدقع ، والجهل ، والسلطة الضعيفة يبرز صوت (سيدنا) وهو الوحيد الذى يفك الخط .. وبهذا القدر الضئيل من العلم استطاع أن يقف على الحقيقة. وأراد أن يكشفها للآخرين ، فقد اكتشف أن من يفز بـ (سايس بغلة التفيش) يقيم فقط بخدمة (طلعت بك) المتخلف عقليا ، وحياته ستكون مهددة بالخطر والموت كالسابقين وأنه لا قرب من (السنيرة) فى شىء .

فى وسط زحام القرويين أخرج سيدنا الأوراق ، ليكشف الحقيقة ويعلمها، تقول (وسيلة) : " إنه يقول كلاما غريبا ... ويشوح الورق فى يده، أترين يابنات ؟ هجم بعض الرجال على سيدنا ... اختطفوا منه الأوراق .. مزقوها .. أخرجوه من الدائرة .. ارتفعت الطبول... " (١) لقد زادهم الجهل رفضا للحقيقة ... ارتضوا الوهم وعاشوا بالآمال الزائفة بدلا من معرفة الحقيقة التى قد تزيدهم شقاء على شقائهم .

إن تآذر الأصوات إعلان عن غفلة عامة .. وإن اكتشاف (سيدنا) للحقيقة هو بريق أمل يعلن أن العلم والمعرفة هما الطريق الصحيح الذى يقود إلى الحقيقة وبه تتحقق الفائدة ، وهذا الاجتهاد هو محض تأويل وتفسير ، لأن الأصوات التى لم تبرز وجهات نظرها الداخلية واكتفت بإثارة الاستفهامات التى تثير القلق ، وتعلق النهاية، فلا تعلن عن رؤية أحادية ، وهو أمر يختلف - إلى حد ما - عن تناول رواية تقليدية هذا الموضوع .

والأصوات مع الترهين السردى ، واللاتجانس تساعد على تناول الموضوع من أكثر من زاوية ، ولأنها لا تكفى بطرح رؤية واحدة ، وإنما

(١) السنيرة

بطرح رؤيات ، ومن ثم فرواية الأصوات لاتغلق على وصف ومتابعة صوت واحد لأنها لاتعترف بالبطولة الفردية ، إنها أقرب إلى التأثير أيضا لأنها تحاكي الواقع بمتناقضاته ، لأننا لم نعد نرى رأيا واحدا وبطلا واحدا.. فرواية الأصوات تمثل التحول الحضارى بمنظور فنى لأنها تعبر عنه بدقة بالغة ، ولاتعلن نهاية سرطانية ، وإنما تكتفى بوجهات النظر ، والانفتاح على التأويل والترميز بشكل فنى جيد . وهذا ما مكن رواية الأصوات من التميز فى طرح موضوعات وفى كيفية معالجتها روائيا . إلا أن هذه الرواية لم تستثمر الإمكانيات الفنية القوية والمؤثرة للأصوات ومن ثم جاء تميزها فى الطرح محدودا .

ومع لمجاعات رواية الأصوات وتميزها فى معالجات موضوعاتها المطروحة نلاحظ أن روايات الأصوات لم تخضع جميعها لطريقة واحدة وعلى الرغم من الانتماء العام لتكنيك الأصوات ، وهذا يدل على أن درس رواية الأصوات بتنظير وجهة النظر غير كاف ، لأن (وجهة النظر) تمثل تنظيرا سكونيا لا يتناسب مع حركية الأداء الروائى العائد إلى الاستعانة بأكثر من شكل فنى أحيانا ، وقلما نجد رواية من الروايات الجديدة تخضع بحرفية لتنظير ما عبر تحليل وظائفى دقيق .

وعلى الرغم من استعانتنا بالتنظيرات اللاحقة لوجهة النظر إلا أننا فى التطبيق وجدنا شكولا فنية تراوجت لإنتاج تجربة واحدة ، ومن ثم فالوقوف مع الراوى فقط - بكل تنظيراته المسرفة بداية من وجهة النظر - قد يمكننا من تحديد مكانه ووسائله وآلياته ، لكنه لن يمكننا من القبض على طابع الفكر المفهومى فى روايته . ولذلك كانت وجهة النظر منطلقا نقديا، قربنا بعلمية دقيقة من الدينامية الفكرية للنص الروائى

وآليات التنفيذ الروائي، بشكل أقرب إلى البحث البنائي النسوي الصاعد مع المعطيات الخاصة لكل تجربة روائية . وهو أمر أبعدنا عن الاعتماد على النوايا الشعرية للروائي لاسيما أن روائى الأصوات لا يعلن رؤية أحادية ، ولا يفرض نهاية سرطانية ، ومن ثم اعتمدنا على الدلالة الموضوعية ومن قبلها على التوثيق الفنى والنصى، وهو مسلك مكننا من إحكام القبضة على وسيلتنا النقدية (وجهة النظر) ... لكن التشكيل الفنى والبنائى لرواية الأصوات جاء مختلفا من تجربة روائية لأخرى، وهو أمر يحتاج إلى وقفة أخرى للإمام بتكنيك روايات الأصوات من خلال (وجهة النظر) ، لاسيما وأن اختلاف موقع الراوى والروائى جعلنا أمام أكثر من وسيلة فنية وشكل فنى فى تجربة روائية واحدة، وهو أمر يشد عن حرفية التنظير التجريدى .

كنا قد توقفنا مع الخصوصية البنائية لرواية الأصوات ، والصورة البنائية النموذجية التى تساعد على نجاح رواية الأصوات ، وكان ذلك عبر رؤية تنظيرية اعتمدت على نموذج روائى استقى مادته من محاولات (ديستوفسكى) . إلا أننى لاحظت فى الجانب التطبيقى أن هناك فارقا كبيرا بين التنظير والتطبيق فى تنفيذ رواية الأصوات العربية فى مصر - موضوع الدراسة التطبيقية - لأنها لم تأت على نسق بنائى واحد، مما يشير - بداية - إلى أن الاعتماد على البعد التنظيرى فقط أمر فيه كثير من المراوغة ، لأن مسافة كبيرة تفصل بين التنظير والتطبيق .

وعلى سبيل المثال فرواية الأصوات العربية فى مصر لم تنغلق على تكنيك الأصوات وإنما انفتحت لاستفيد من آليات روائية تستمد قوامها

من الرواية التقليدية، ومن الرواية الوثائقية، بل ومن رواية تيار الوعي^(١).
ومن المفترض أن رواية الأصوات تعتمد في عرضها على حديث
الأصوات ، وهذا بالتبعية يخفى الراوى والروائي من السرد ، وقد وجدنا
هذا قد تحقق في بعض الروايات ولكنه لم يتحقق في روايات أخرى، وهذا
يدل على مسافة ما تفصل التنظير عن التطبيق، وعلى الرغم من إصراف
المنظرين في وضعية الراوى في الرواية - بصفة عامة - بداية من (هنرى
جيمس) ثم (فريد مان / شتانزل / بوث / تودوروف / أوسبنسكى /
جينيت / ميك بال / وآخرون) إلا أن المزاوغة التطبيقية أثبتت تأبي
النص الروائي على التنظير .

ومن أجل واقعية المفارقة بين التنظير والتطبيق فلن نرتضى بما سبق
عرضه في (الخصوصية البنائية لرواية الأصوات) لأنها رؤية نظيرية تختلف
عما هو كائن بالفعل في رواية الأصوات ، والواقع التطبيقي لرواية
الأصوات العربية في مصر قد حفل ببناءات تنفيذية تتجاوز (الأصوات)
لتفيد من آليات روائية أخرى . ومن ثم فنحن في حاجة - في هذه
الدراسة التطبيقية - إلى التعرف على الشكول التي تم بها تنفيذ رواية
الأصوات العربية في مصر .

ولأن النقد التطبيقي يتحرك على أرجل (وجهة النظر) ، فلا بد من
إحصاء الشكول التنفيذية لرواية الأصوات من خلال تحديد موقع
الراوى ، لأن تحديد موقع الراوى هو الذى سيقود إلى خصوصية البنية
الروائية لكل تجربة من تجارب (الأصوات).

(١) أوجد التطبيق الروائي لرواية الأصوات مساحة للمصالحة تسمح باستعانة الأصوات بوسائل
بنائية أخرى مثل (التهميش/ التوثيق/ الوسائل/ الحلم/ مسرحة الحدث..)

ومن المعروف أن هناك روايات يعلن فيها الراوى الأوحى عن نفسه كصورة الراوى الشعبى أو المسجل لمذكرات ... ، وهناك روايات يفهم منها أننا نتعاطى المادة الروائية من الراوى بشكل ضمنى، وقد يكون الراوى والروائى فى حالة التباس وترهين ، وفى الحالتين نحن مع الراوى . أما الروايات التى تسند مهمة العرض الروائى إلى الأصوات فقط وبشكل مباشر فهنا يختفى الراوى ونصبح أمام رواة (أصوات) وهم يقومون بالمهمة الروائية وتنفيذها عبر وجهات نظر داخلية أو تبير داخلى متعدد على حد تعبير (جيار جينيت) . ولقد وجدنا النوعين فى روايات الأصوات العربية فى مصر التى نطبق عليها ، ومع النموذجين نتوقف وقفة تفصيلية تقودنا لإحصاء الشكول الروائية التى جاءت عليها رواية الأصوات.

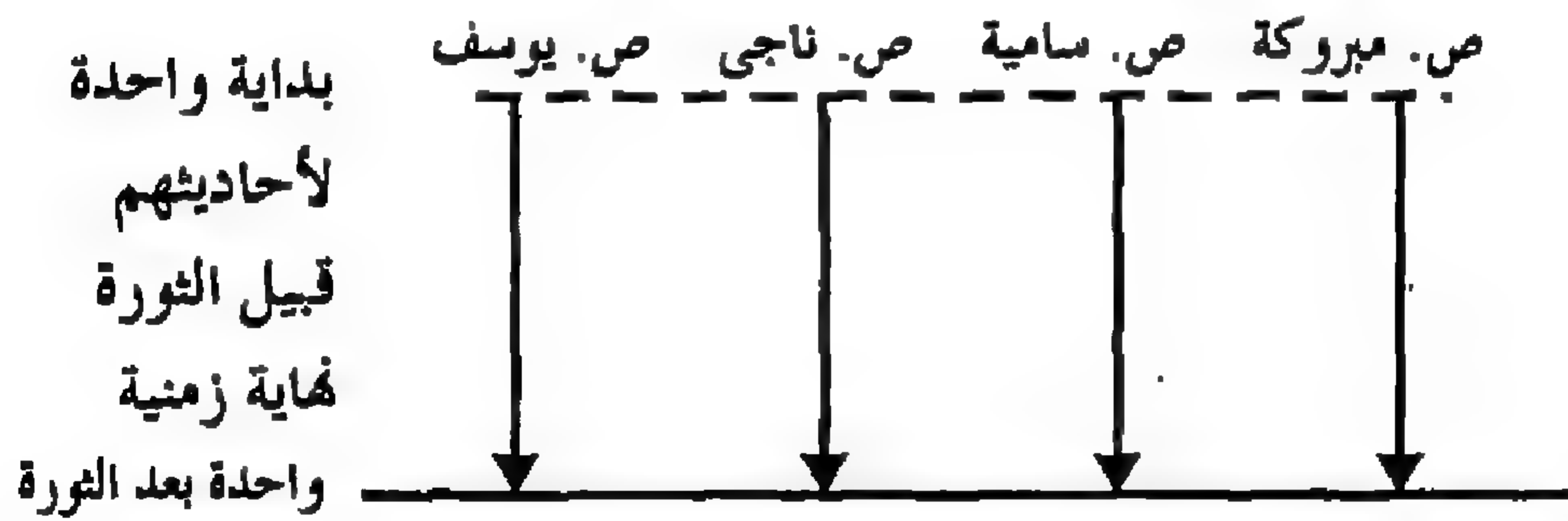
١ - اختفاء الراوى فى الهيكل البنائى الأول :

من المفترض - نظريا - أن يختفى الراوى فى (رواية الأصوات)، لأن الأصوات نفسها ستقوم بهذه المهمة - الراوى المشارك - لتوزيع النبرات ووجهات النظر الداخلية حول القضية المطروحة ، ولأن الراوى يعنى السيطرة المبدئية على الأصوات ، الأمر الذى يقلل من مساحة الحرية والاستقلال الغربى الواجب توافره فى الأصوات لإنتاج (وجهات النظر الداخلية) .

ولذلك كان من الطبيعى أن تكتمل القدرة الغيرية لمؤلف (الأصوات) بإخفاء الراوى والاعتماد على الأصوات بصفة نهائية وأساسية ، وهذا ما

وجدناه في أكثر روايات الأصوات وهي (الرجل الذي فقد ظله / مرامار / الحرب في بر مصر / أصوات / السنيورة) وهذه الروايات تمثل ٥٠% من مجموع الروايات التي نطبق عليها .

وفي حالة اختفاء الراوى نجد الروايات تبدأ بأصوات تحدثنا عن نفسها بشكل رأسى، و كل صوت يتوازي مع الآخر (شكلا) ويتداخل معه في خصوصية التفيد حيث تفتح (أنا) الصوت لتستوعب وتجسد حوارات داخلية وخارجية لإعلان وجهة النظر . وهذه الأصوات ذات الخطوط الرأسية المتوازية غالبا ما تبدأ جميعا من نقطة زمنية ومكانية واحدة ، وتنتهى عند حدث واحد ، ففي رواية (الرجل الذي فقد ظله) نلتقى بأربعة أصوات (مبروكة / سامية / ناجى / يوسف) والجميع يبدأ قبيل الثورة وينهى حديثه مع بدايات الثورة في مكان واحد هو القاهرة ، ويمكن تمثل الأصوات كالاتى :



وهذا التوحد الزماني والمكاني أوجد الترهين السردى ومن ثم الحوارات عبر (أنا) كل صوت وتعامله مع الآخرين في استدعاءاته أو في منولوجاته المحدودة . ومن الطبيعى أن كل صوت يحكى من وجهة

نظره ، ولا بد أن يترك مساحات غالبا ما نجد تسديدها وتفسيرها في حديث صوت آخر . وفي هذه الرواية كان (يوسف) هو آخر الأصوات لأنه هو (الرجل الذى فقد ظله) ومن ثم وجدنا في حديثه إجابات عن استفهامات أثارها الأصوات الأخرى مثلما أثارته (مبروكة) لماذا لم يساعدها بعد موت أبيه (زوجها عبد الحميد أفندى) ، وسؤال (سامية)

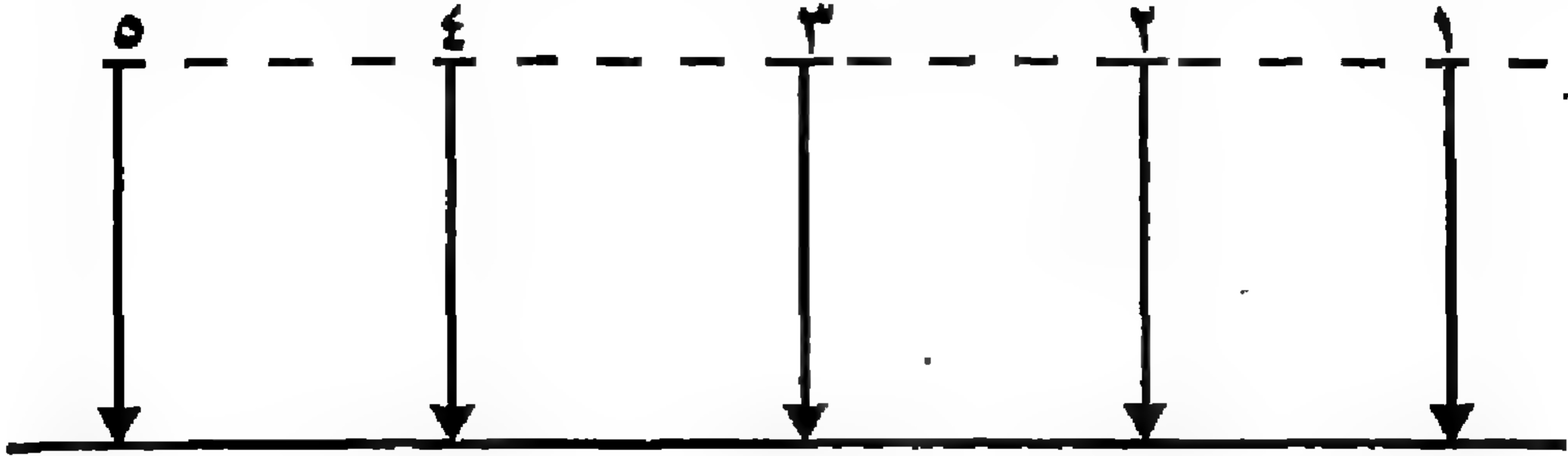
لماذا تركها يوسف يوم زواجهما وسافر إلى سوريا ...؟

واستقلالية الأصوات وحكيها الرأسى المستقل لا يعنى توازيها ، لأن هذه الأصوات تلتقى في ثلاث نقاط (الزمان / المكان / الفكرة) فهذه الأصوات تتخلق حول أمل واحد وهو محاولة تجاوز الصوت لطبقته التى نشأ فيها بطرق، وكانت أنجح هذه الطرق (الوصولية) التى ارتادها (يوسف) عندما استثمر ملامحه الطيبة وتحرك .. مما جعل الأصوات الأخرى تعلن حقدها عليه وكراهيتها له .

والبناء نفسه لهذه الأصوات التى تمتد رأسيا باستقلال وحرية نجده في رواية (ميرامار) لنجيب محفوظ وأصواته (عامر وجدى / حسنى علام / منصور باهى / سرحان البحيرى) .

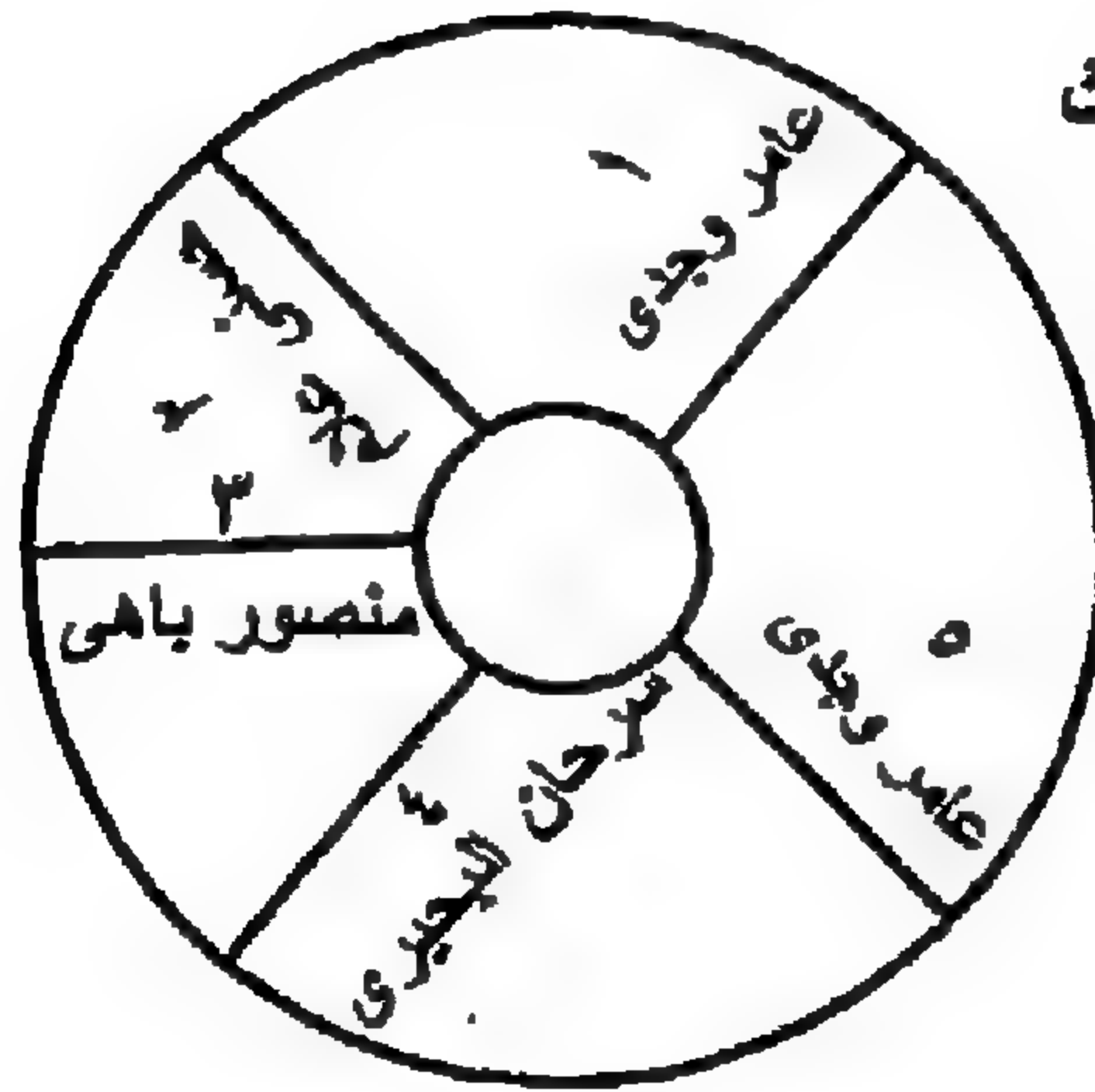
البداية للحكى منذ دخول بنسيون مرامار :

ص. عامر وجدى ص. حنى علام ص. منصور باهى ص. سرحان البحيرى ص. عامر وجدى



نهاية الحكى مقتل سرحان البحيرى

(شكل ١) .



بداية محيط الأحداث

نهاية الأحداث

(شكل ٢)

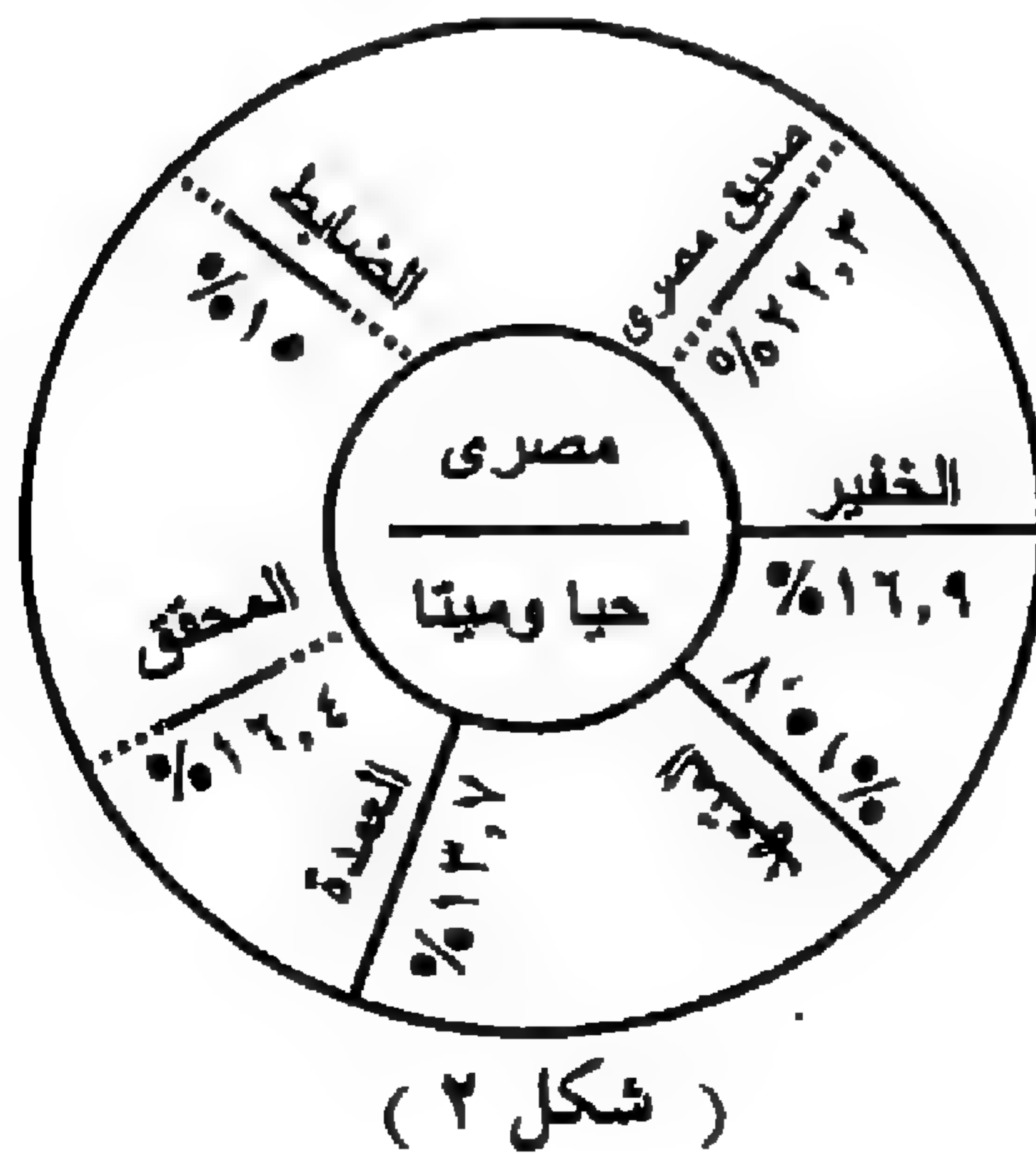
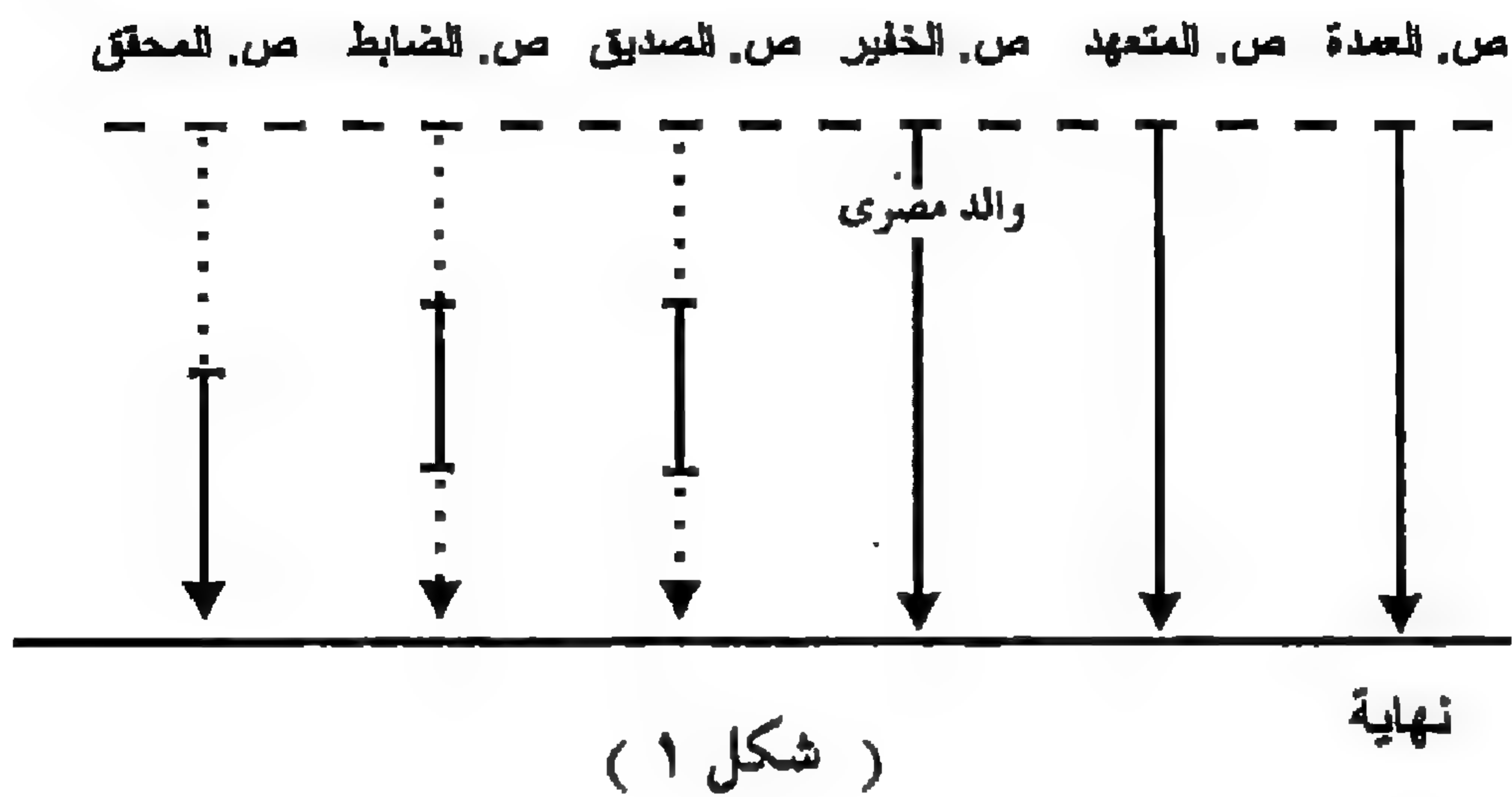
وهذه الأصوات تحلفت حول فكرة واحدة (تقييم ثورة يوليو)
راجع (شكل ١ + شكل ٢) ، ولأن الفكرة قوية فمن الطبيعى أن تحظى

الأصوات باختيار دقيق يمثل الاتجاهات المختلفة (الصحفي / الشيوعي / الانتهازي / الإقطاعي) .. وهذه الأصوات لم تقتصر على التعامل فيما بينها فقط كما وجدنا ذلك في أصوات (الرجل الذي فقد ظله) .. وإنما استدعت هذه الأصوات بنضجها أصوات أخرى مهمة مثل (زهرة / طلبة مرزوق / مريانا).

وكل صوت قام بعرض رأيه في الثورة مبررا بنشأة حياتية وثقافية هيأته لوجهة نظره ، إلا أن صوت (عامر وجدى) قد اتصف بالتوسط فهو ليس متحمسا للثورة (كسرحان البحيرى) ، وليس عدوا لها (كطلبة مرزوق)، وهذا التوسط أتاح له فرصة الاتصال بكل الأصوات ومحاورتها، واقترب صوت (عامر وجدى) من صوت الراوى لأنه تولى في ظهوره الأول تقديم رواد البنسيون، وفي ظهوره الأخير عرفنا بما آلت إليه كل شخصية في الرواية ، ولذلك حظى بالظهور مرتين .

وفي رواية (الحرب في بر مصر) نلتقى بالطريقة نفسها : أصوات تحكى باستقلالية وحرية وبشكل رأسى متصل ، وتحلقت الأصوات حول قضية واحدة تتمثل في استثمار بشع للتميز الطبقي ، حيث فرض العمدة على (مصرى) أن يؤدي الخدمة العسكرية بدلا من ابنه ، وتفجر الموقف عندما استشهد (مصرى) في حرب أكتوبر . وكل صوت يحكى من وجهة نظره ليدافع عن موقفه وهنا نلتقى بأصوات متعددة (العمدة / المتعهد / الخفير / الصديق / الضابط / المحقق) (راجع شكل ١ و ٢) ، ولأن (مصرى) هو القضية ، ولأن الأصوات تحلقت حوله حيا وميتا فكان من الطبيعي أن يسكن في مركز الدائرة الروائية ليعلن نفسه بطلا روائيا ، ولكن لأنه فكرة تحلقت حولها الأصوات المختلفة بوجهات نظر

مختلفة ، ولذلك لم يستقل (مصرى) بصوت له ، لأنه على الرغم من فاعليته المؤثرة على الأصوات، إلا أنه عند التنفيذ أصبح (مفعولا) ضعيفا بفعل القوى الطبقية ، وأصبحت الأصوات أفعالا، وكل صوت ينال من (المفعول) بطريقته الخاصة تعزيزا لوجهة نظره:



ومن الملاحظ هنا أن الأصوات الروائية هنا لم تبدأ من وقت واحد ولم تنته في وقت واحد ، فأصوات (العمدة / المتعهد / الخفير) تبدأ معا ، وتنتهى من حكيها مع نهاية الأحداث ودفن (مصرى) وفقد أبيه (الخفير) له حيا وميتا ... أما الأصوات الأخرى (الضابط / الصديق / المحقق) فظهرت في أوقات مختلفة لمدة قصيرة ، لكن الأصوات جميعها بحجم مشاركتها المختلفة تدلّ بوجهات نظر قوية ، لأنها شخصيات قوية وفي مواقع متباينة (عمدة / خفير / ضابط / محقق ..) .

وفي هذه الرواية تعلن الأصوات صراحة ، عن غيبة المؤلف والراوي ، فالمتعهد يقول : " .. من يكتب لكم هذا الفصل من الرواية مدرس ابتدائي سابق ... " ^(١) ، أما الصديق فيقول : " خوفي ضخم من انصرفكم عن قراءة فصلي خاصة وأن ما سأحكيه لن يتعدى مشهدا واحدا قصيرا " ^(٢) ثم يقول أيضا : " .. لم أجد من يقدمني لكم فليس لنا في هذه الرواية مؤلف يتولى كل هذه الأمور نيابة عنا ... " ^(٣) .

أما في رواية (السنيورة) فخبرى شلى يعلن عن وجوده باعتباره مؤلفاً عندما يسمى حديث كل صوت بـ (فصل) وبمهره عنوانا يشير إلى فحوى حديثه (الولد مختار يحكى لرفاقة في الكتاب عن يوم مرواحه الترحيلة / الولد طلبه يحكى : كيف ماتت بسيونة / حفاوى خادم الثورة يحكى كيف وكيف وكيف / وسيلة تغنى ...) . لكن الراوى يختفى تماما

(١) الحرب في بر مصر / ٣٦٠ .

(٢) الحرب في بر مصر / ٧٧ .

(٣) الحرب في بر مصر / ٨٠ .

لأن الأصوات استقلت بحكيها وبلزماها التعبيرية ، إلا أن الأصوات هنا جاءت ضعيفة (أطفال + جهل) مما جعل الأصوات هنا - على الرغم من استقلاليتها - فاقدة لوجهة النظر، والحكى هنا لم يزد عن تسديد مساحات لإعلان وجهة نظر كلية عبر بعد دلالي رامز مركزه (السنيرة).. ولأنها المركز فهي - كالعادة - لم تستقل بصوت ولم تحك، لأنها فكرة تحلقت حولها الأصوات وتعلقت بها الآمال .

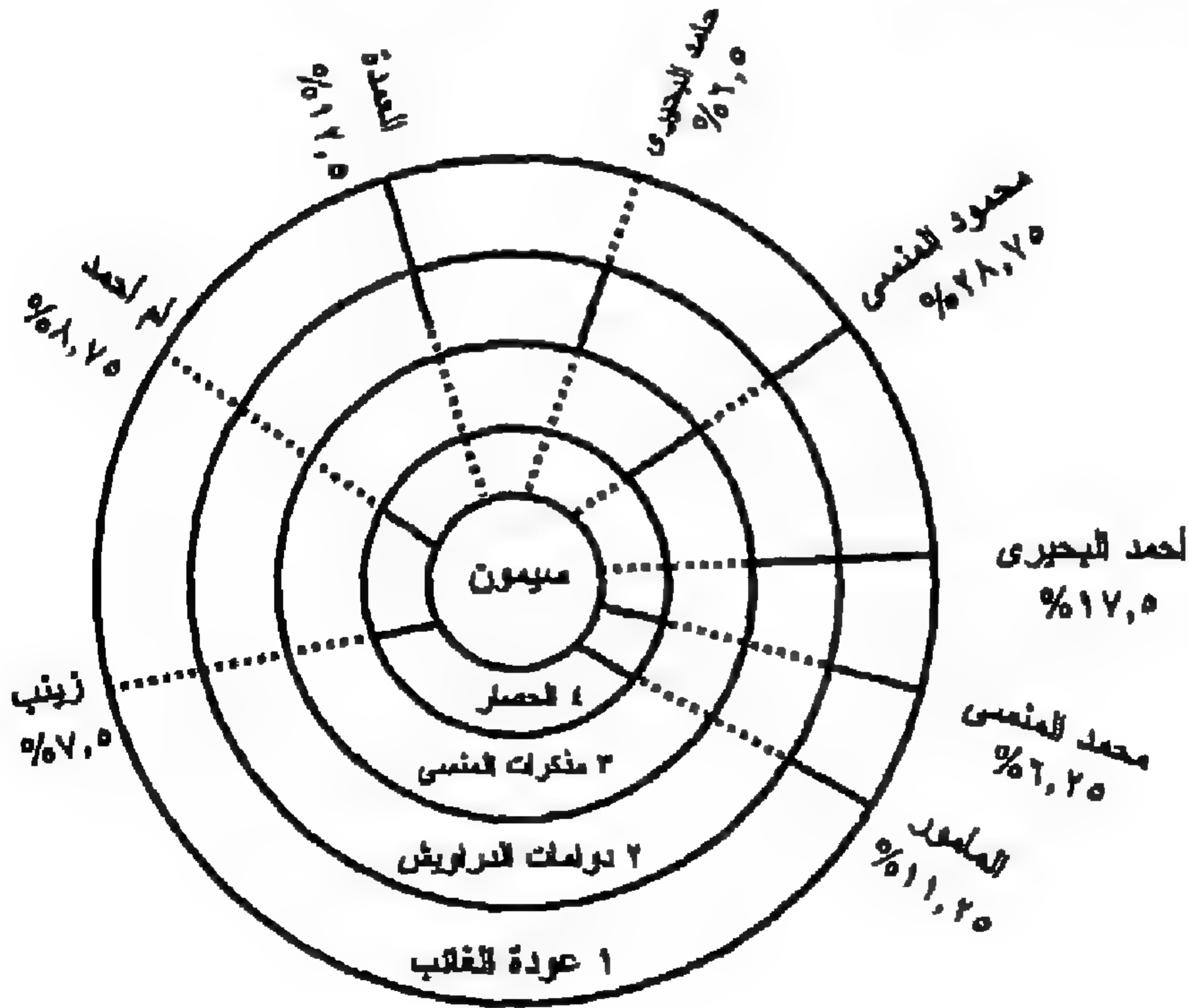
والأصوات هنا تآزرت لوصف الفقر المدقع والجهل المسيطر على القرية .. ومع الفقر والجهل اتسعت مساحات التخيل لهذه (السنيرة) الجميلة حتى أصبح القرب منها هو أمل الجميع ... وعلى الرغم من انطلاق الأصوات من زمن واحد ومكان واحد إلا أن الفاعلية بين الأصوات انعدمت، لأن الأصوات لم تحظ باللاتجانس، ولم تحظ بالقوة التي تمكنها من الاستقلال بوجهة نظر خاصة . إذن فالبناء بناء أصوات ، لكن النتيجة لا تمثل الأصوات ، لأن النتيجة رؤية أحادية ، وعلى الرغم من ثرائها بما تحمله من بعد رامز يساعد على التأويل إلا أنها افتقرت لوجهات النظر التي تنتظرها عادة مع التعددية الصوتية .

وتأتى رواية (أصوات) لسليمان فياض آخر روايات هذه المجموعة التي قدمت الأصوات بشكل مستقل وفي خطوط رأسية ، ولكن المؤلف قسم الرواية إلى أربع دقات روائية ليتم تحلق الأصوات حول قضية (سيمون) الفرنسية التي قتلت بجهل وغيره نساء القرية، وهذه الدقات مثلت مراحل لإتمام الأحداث :

- عودة الغائب وهو (حامد البحري) .

- دوامات الدراويش . رصد لرد فعل البرقية في الدراويش .

- مذكرات محمود بن المنسي . تسجيل لحركة سيمون ونشاطها
- الحصار . رسم صورة لدوافع القتل وتنفيذه .
- وكان من الطبيعي أن نجد بعض الأصوات يتاح لها أكثر من فرصة لإبداء وجهة النظر ولرسم دورها التفصيلي مع الأحداث . وهذه الأصوات التي أخذت أكثر من فرصة هي :
- أحمد البحيري ... (ثلاث مرات) ..
- المأمور ... (مرتان) .
- العمدة ... (مرتان) .
- بينما (سيمون) لأنها استقرت في مركزية الأحداث مثل (السيورة / زهرة) فلم تستقل بصوت لأن الأصوات تحلقت حولها.



شكل (١)
نسبة ظهور الأصوات في الرواية وحجم توليدها

ومن الملاحظ هنا أن الأصوات لم تمتد امتدادا كاملا مثل (ميرامار / الرجل الذى فقد ظله ...) وإنما كان ظهورها مرحليا ، وهو بناء يختلف - نسيا - عن الخطوط الممتدة من البداية إلى النهاية ، وهذا يعنى أن الروائى عُنى بالأحداث الروائية بالدرجة الأولى ، وجاءت الأصوات لإجالاتها ، بينما فى (ميرامار) - مثلا - كانت الأصوات بامتدادها الكامل أساسية ومن خلالها نستشف الأحداث ، مما يجعل الأحداث الروائية ثانية بعد الأصوات على عكس هذه الرواية .

وعلى الرغم من الأدوار القصيرة للأصوات إلا أنها أظهرت وجهات النظر المأمولة والمنتظرة من الأصوات لأنها أصوات حفلت بالأساسين (القوة واللاتجانس) .

وفى هذه المجموعة من الروايات التى اختفى فيها الراوى نلاحظ تشابها بنائيا يسمح للأصوات باحتلال الأهمية الأولى عبر استقلاليتها وحريتها وامتدادها الرأسى غير المنقطع (نستثنى "أصوات") ، وتنطلق الأصوات من نقطة واحدة لتنتهى عند نقطة بعينها فى مكان واحد وزمن قصير موحد، مما ساعد على الترهين وفاعلية الحوارات التى ولدت وجهات النظر .

والأمر الآخر أن هذه الروايات حفلت بأصوات قوية وناضجة وذات توجهات فكرية وانتماءات ثقافية وطبقية (نستثنى "السنيرة") مما ساعد على إبراز وجهات النظر وتوحدت هذه الروايات فى تثبيت فكرة مركزية تسمح للأصوات بالتحلق حولها ، وهذه الفكرة هى الرابط بين اللاتجانس الصوتى ، وقد تأتى هذه الفكرة مجردة مثل "الوصولية" فى

(الرجل الذى فقد ظله) أو تأتى فى صورة شخصية دالة مثل مصرى فى (الحرب فى بر مصر) و زهرة فى (ميرامار)، و السنيورة فى (السنيورة)، و سيمون فى (أصوات) .

وتخلق الأصوات حول فكرة بعينها لايعنى التكرار فى عرض الأحداث ، لأن كل صوت يحكى من وجهة نظره الخاصة ، ولذلك فالأصوات يسدد بعضها لبعض ، ويتمم بعضها لبعض تفاصيل الأحداث فضلا عن تميز كل حكي بوجهة نظر خاصة تحول دون التكرار الدورى للحكي المتشابه ، لأن الأصوات تمثل تعددا لزوايا النظر المختلفة حول الفكرة الواحدة . ولو كانت الفكرة مستقرة فى شخصية - كما رأينا - فالشخصية لا تستقل بصوت ... وإلا أجهضت قدرات الأصوات الأخرى، ولحجمت وجهات النظر حولها.

وهذه هى الصورة البنائية الأولى التى يختفى فيها الراوى، وهى صورة نموذجية لما هو متوقع من الهيكل البنائى لرواية الأصوات، لكنها لم تكن الصورة الوحيدة....

واختفاء الراوى هنا مكن للأصوات اقتسامهم لمساحة الامتداد الروائى وكل بتأثيره الخاص .. وتلاحظ مثلا فى رواية (الرجل الذى فقد ظله) أن الشخصية الأولى (مبروكة) ظهرت بنسبة ٢٣ر٥ ٪ لأنها الصوت المؤسس لمحورية (يوسف) حيث فصلت فى نشأته وبدايته .. ولأنها مثلت طبقة مهمة فى المجتمع آنذاك . أما صوت (سامية) فجاء بنسبة ٢٩ر٥ ٪ لأنه رافق (يوسف) فى رحلة تطلعاته وقفزاته، وهى الفترة الأهم، بينما اكتفى صوت (ناجى) بنسبة ١٢ر٥ ٪ لأنه يمثل مرحلة وظيفية مكنت ليوسف، أما يوسف الصوت فاحتكر ثلث الرواية

١٣٥% أولا لأنه محور الأحقاد، وآخرًا لأنه صوت جاء ليجيب عن استفسارات ويسدد ثغرات تركتها الأصوات قبله، حتى أنا لو ضمنا صوت مبروكة إلى يوسف لاتضححت أكثر التفاصيل، وهو أمر يهملش صوت (ناجي) إلى حد بعيد .

ويبقى السؤال هل هذه النسب مقصودة على مستوى التركيب المجتمعي ؟ لو استثنينا صوت (سامية) لكان لنا الحق في أن نبحث عن جدوى هذا السؤال . لكن مانريده هنا أن نسبة الأصوات جاءت متفاوتة تفاوتًا يناسب - على نحو ما - حجم التفاوت الطبقي داخل المجتمع المصري قبيل الثورة .

وفي رواية (الحرب في بر مصر) تتقارب نسب الظهور للأصوات في مجتمع اشتراكي تتساوى فيه الفئا - ظاهريًا - لذلك جاءت النسب متقاربة (المتعهد ١٥% - العمدة ١٣% - الخفير ٩% - الضابط ١٥% - المحقق ١٦% ..) أما صوت الصديق فجاء شاذًا (٢٢%) لأنه مثل الوجه الآخر لـ (مصري) وهو البعد المحوري للرواية .

وفي رواية (ميرامار) تتقارب النسب أيضا بين الأصوات التي تحلقت حول مصر (زهرة) ورغبتهم في تقييم الثورة المصرية :.. ولم يشذ عن هذه الأصوات إلا صوت (عامر وجدى) الذى ظهر بنسبة مضاعفة ليس لألبه يمثل طبقة كبيرة ، ولكن لغاية فنية، حيث إن (عامر وجدى) قام مقام الراوى المشارك في هذه الرواية، فهو الذى سبق إلى البنسيون، وهو الذى قدم رواية (الأصوات)، ثم هو آخر من بقى وقام بدور المُسكّن والمُعَرّف بحركية كل صوت داخل الرواية .. وكان هذا

السبب كافيا لأن يتضاعف حجم وجوده داخل الرواية .
أما رواية (أصوات) فطريقة تقديمها في دقات مُعنونة (عودة الغائب/دوامات الدراويش/مذكرات المنسي/الحصار) قد حددت نسبة ظهور الأصوات ولذلك وجدنا النسبة الكبرى في الظهور قد احتكرها صوت (محمود المنسي) على الرغم من أنه ليس شخصية مشاركة ولا مؤثرة في الأصوات الروائية الأساسية ، ولكنه احتكر هذه النسبة لسبب فني يذكرنا بنسبة (عامر وجدى) في (ميرامار)، حيث قام المنسي بعرض مذكراته عندما رافق الشخصية المحورية (سيمون) فقام بدور الراوى لمساحة تحرك (سيمون) داخل وخارج (الدراويش) فالنسبة الحقيقية ليست له بقدر ما هي لسيمون .

أما صوت العمدة فيتساوى بنسبة ظهوره مع (المأمور) - إلى حد ما - (١٢ر٥ للعمدة و ١١ر٢٥ للمأمور) وهما معا يمثلان نسبة سلطوية كبيرة في حجم الرواية وشكلها ومضمونها أيضا، أما الأصوات الأخر فتقاربت نسبه ظهورها لأنها أدت أدوارا متساوية التأثير (حامد البحري ٢٥ر٦% ، أم أحمد ٧٥ر٨% ، زينب ٧ر٥% ، محمود بن المنسي ٢٥ر٦%) . أما أحمد البحري فاحتجز المساحة الثانية لأنه قائم بحلقة الوصل والإعداد للاستقبال، وهذا تسبب في تعددية ظهوره عبر الدقات الورتائية .

ومن السهل علينا تحديد نسبة الأصوات في حالة اختفاء الراوى .. أما حالات ظهور الراوى فيتعذر علينا الإحصاء الدقيق، لاسيما في حالة الهيمنة للراوى على شخصياته مثل (الكهف السحري) و (المسافات) و (الزيني بركات) .. و(يحدث في مصر الآن) .. فتحدد نسب الظهور

ودلالتها سيكون تقريبا بسبب هيمنة الراوى بشكوله وأماكنه المتعددة في هذه الروايات التى لا يظهر فيها الصوت بشكل مباشر .

ونسنتنى من هذا رواية (تحريك القلب) لعبده جبر لأن الراوى قام بدور المنسق بين الأصوات والواصف للبيت، بشكل يحفز الأصوات على ردود الأفعال.. وكان الراوى فى هذه الرواية مهندسا، الأمر الذى سوى بين نسب ظهور الأصوات، بل وعدد مرات ظهورها بشكل متوحد تقريبا، وذلك لأن الأصوات من أسرة واحدة تباينت آمالهم ووجهات نظرهم، على الرغم من تمثيلهم لطبقة واحدة، هى المثلة للسواد الأعظم من الشعب، وقد يكون هذا أبرز أسباب التساوى فى نسب الظهور للأصوات داخل هذه الرواية كما سنرى.

ومن ناحية أخرى فدلالة هذه النسب تشير إلى أن رواية الأصوات تعتمد على الفكرة المحورية (بطلا) وتأتى الأصوات برموزها المعبرة عن طبقات اجتماعية، حتى أن بعض الروايات يكفى صاحبها بالمسمى الوظيفى بدلا من الاسم الذى لا يحمل خصوصية قدر ما يعبر عن طبقة، كما فى رواية (الحرب فى بر مصر) — مثلا — فالأصوات هى (العمدة/ المتعهد / الخفير / الضابط / المحقق) فالشخصيات تستمد مدادها من المسمى الوظيفى والطبقى بالدرجة الأولى. وبينما نجد الروايات التى تحرص على تسمية أصواتها بأسماء محددة مثل (ميرامار / الزينى بركات / السنيورة) لالنجد صعوبة فى الكشف عن البعد الطبقي الذى يمثلها هذا الاسم والذى لا يمكن أن نفهم الرواية إلا بعد توثيق الاسم بطبقته المعبر عنها، ولا سيما فى (الزينى بركات وميرامار).

٢ - ظهور الراوى فى الهيكل البنائى الأخير :

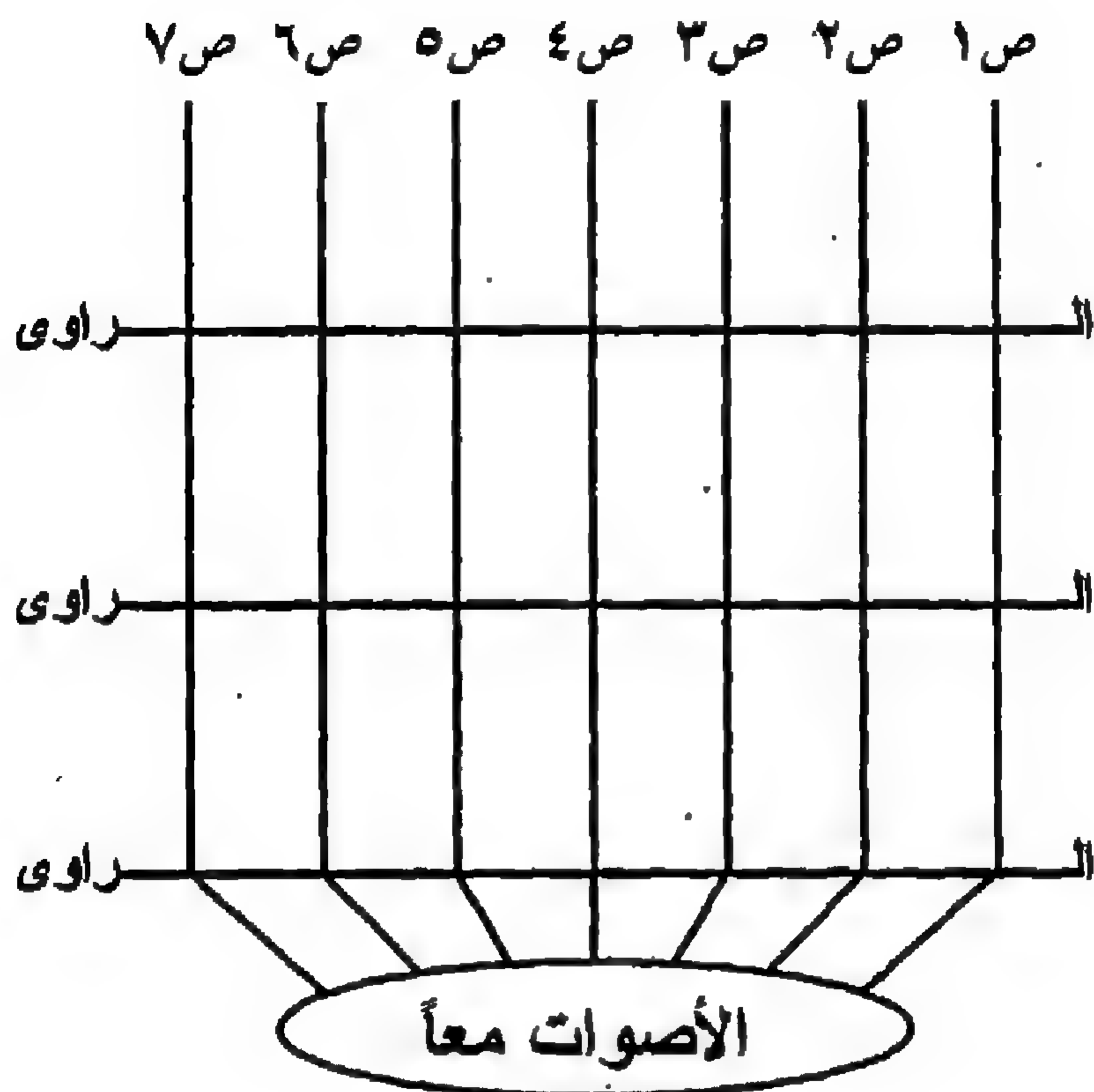
فى الهيكل البنائى الأخير لروايات الأصوات تتجاوز التجارب الروائية الافتراضات النظرية، لتعيد ظهور الراوى فى رواية الأصوات، والحقيقة أن الراوى فى رواية الأصوات يختلف عنه فى الروايات التقليدية، لأنه فى الروايات التقليدية يقوم بالمهام جميعها وكأنه شاهد على الأحداث وعليم بكل شئ ، إلا أن دور الراوى مع الأصوات لم يكتمل على هذا النحو الذى رأيناه فى الروايات التقليدية، لأن الأصوات تنتزع منه بعض المهام ، ولذلك تباين دور الراوى فى روايات الأصوات، وقد جاء بطريقتين ، كل طريقة تنظم تعدد الرواة (الراوى + الأصوات) .

فى الصورة الأولى يقوم الراوى بدفع الأحداث وتنظيم ظهور الأصوات ، إلا أنه لا يتداخل مع الأصوات تداخلا مسيطرا - كما فى الروايات التقليدية - لأنه يعطى للأصوات قدرا كبيرا من الاستقلالية لتحرك بين ذاتها وخارجها حركة إيجابية تبنى الأحداث الروائية وتعبّر برود أفعالها عن وجهة نظرها . ومن ثم فظهور الراوى هنا ظهور مرحلي متقطع بسبب زحام الأصوات له ، ويمكن أن نتخيل الصورة الأولى لموقع الراوى فى رواية الأصوات على هذا النحو الذى نجدّه فى رواية (تحريك القلب) لعبده جبير .

ونلاحظ هنا هندسة البناء المحكم: فالراوى يظهر بانتظام ليرصد حركة السقوط وإرهاصاته ، والأصوات^(١) تظهر بانتظام وكل صوت فى موقعه وترتيب ظهوره يبرز رد فعله إزاء مراحل السقوط .

(١) الصوت الأول: سالى - الصوت الثانى: سمراء - الصوت الثالث: وضاح - الصوت الرابع: صيام - الصوت الخامس: على - الصوت السادس: الأم - الصوت السابع: الأب .

الأصوات والراوى



الدفقة الأولى (١ - الاحتفال)



الدفقة الثانية (٢ - الاحتفال)



الدفقة الثالثة (٣ - الاحتفال)



الدفقة الرابعة (٤ - الاحتفال)



الدفقة الخامسة (٥ - الاحتفال)

على

الدفقة السادسة (٦ - الاحتفال)

على (ناظر المحطة)

ونشعر هنا كأن الراوى والأصوات يتنازعون السيطرة فى الرواية، لكن كلا منهما لا يستغنى عن الآخر فى مثل هذا التنفيذ الهيكلى ، لأن الراوى واصف للفعل (فعل السقوط) والأصوات تجسد (رد الفعل للسقوط) ، بالفعل ورد الفعل يقوم الهيكل البنائى للرواية هنا. ويصبح البيت القديم بدلالاته هو الفكرة التى أوجدت الراوى ليصف؛ وأوجدت الأصوات لتفعل وتبرز وجهات نظرها..

وفى رواية (المسافات) (لإبراهيم عبدالمجيد) يقدم الأصوات من خلال الراوى ، الأمر الذى يعلى فيه من شأن الراوى على حساب الأصوات ، فوجود الراوى هنا أقوى من وجوده فى (تحريك القلب) وهو أمر انعكس على حرية الأصوات واستقلاليتها ومن ثم على إنتاجها لوجهة النظر .

والراوى هنا يقدم أحداثه الروائية عبر ست دقائق روائية ترصد المراحل الزمنية الحلم لـ (على) وهى (الاحتفال / التحولات / خروج / الصحراء / المدينة / القيامة) وكان من الطبيعى أن يتحكم الراوى فى ظهور أصواته تبعاً لحاجته إليهم فى كل مرحلة ، ثم إن الراوى لا يعطى الصوت فرصة التعبير بالأنا، لأنه يتولى عنه الحكى بـ (هو) وهو أمر زاد من إضعاف الأصوات ، وربما أن الحلم من ناحية وجعل الأصوات وضعفها من ناحية أخرى قد ساعدا على السيطرة البارزة للراوى هنا ، وهو أمر لم يساعد على إبراز تعدد التعبير الداخلى المنتج لوجهات النظر .

والهيكل البنائى للرواية كأنه هرم مقلوب (شكل رقم ١) تتسع

قاعدته في (الاحتفال) لأصوات سكان (البيوت العشرين) كفصل صفرى يحدد الملامح الأساسية للفكرة الروائية، وتنتهى الرواية بصوت (على) صاحب الحلم ومصدره الأساسى، ليفيق فى النهاية من الحلم على الواقع الذى لم يسمح لأحجاره المقدوفة فى الهواء بالسفر ، لأنها تسقط أمامه ، بينما تذوب (سعاد) وتلاشى حتى تبخر وتختفى .. لتعلن باختفائها عن نهاية الحلم المقعم بالرؤى الأسطورية والخيالات والجنس والجهل ...

ولأن الأحداث مقدمة على الأصوات عند الراوى هنا كان استدعاء الأصوات مرتبطا بتطور الأحداث الروائية، وهو أمر مكن لبعض الأصوات من الظهور أكثر من مرة (سعاد / زيدان / عبدالله ...) .
بينما جاءت الأصوات الأخرى لتؤدى المهمة مرة واحدة، وجميع الأصوات تابعة فى ظهورها وحكيها للراوى المسيطر سيطرة بالغة على مقاليد الأمور الفنية فى الرواية .

أما فى رواية (يحدث فى مصر الآن) فوجود الراوى وحركته داخل الرواية كان بحجم أكبر مما كان فى (تحريك القلب / المسافات) لأن الأمر لم يقتصر على التنظيم ، ودفع الحدث كما فى (تحريك القلب) ، والأمر لم يعد محض سيطرة تمنع الأصوات من حديث (الأنا) كما فى (المسافات) وإنما جاء الراوى هنا بشكل آخر غير تقليدى ، إذ إنه أراد أن يزيدنا قناعة بواقعية الرواية، فحاول بوجوده إقناعنا أنه لا يؤلف وإنما يؤثّق، ومن ثم جاء هيكله البنائى للرواية قسمة بينه وبين الأصوات ، وعلى الرغم من أنه منح الأصوات حرية الحديث ليزيد من الوثيق .. إلا أن الأصوات وقعت بحريتها تحت رقابة صارمة كانت تضطره إلى

التدخل ، ليس بطريقة الاستطراد وإنما بطريقة (التهميش). ومن ناحية أخرى غنى الراوى بالتوثيق، وذلك بنشر محاضر الاجتماعات وحوارات التحقيق والتوثيق الزماني والمكاني .

وحركية الراوى النشط قد ضربت بناء الأصوات بالشكل المتوقع من أكثر من ناحية: أولا فرض نفسه على مسار الرواية وعلى الأصوات، وثانيا أنه استعان بوسائل توثيق عديدة، وثالثا أنه ألقى بعض الاستفهامات الخطابية الحماسية في نهاية الرواية . وهذا يعني أن آليات السرد هنا والهيكل البنائي لم يرتبطا بما هو مشهور عن تكنيك الأصوات، لأن حركية الراوى هنا تجاوزت التظير المغلق ، وانفتحت على آليات ووسائل روائية جديدة على رواية الأصوات ، فهو قد اقتبس من الرواية التوثيقية أشياء (كحرصه على الزمان والمكان وبتداول زمني فضلا عن خريطة الأماكن بالإضافة إلى نصوص المحاضر والشكاوى والتحقيقات..) ثم هو استعان بـ (التهميش) كوسيلة فنية أخرى لتوثيق واقعية الحدث الروائي ، والرقابة القوية من الراوى على حكى الأصوات أوجدت بدورها مبررا معقولا لـ (التهميش) . ثم هو يعطى فرصة مباشرة لـ (المروى عليه) وجعل له حضورا مؤثرا عندما يوجه إليه الخطاب الروائي جملة وتفصيلا . والراوى أخيرا ليس هو الراوى الشعبي - وإن اقترب منه - ولكنه قد أعلن عن نفسه لأنه صحفي مثقف يظهر بحماساته حبه لمصر .

وجاءت الرواية في (ثلاثة كتب) .. وكل كتاب يمثل مرحلة زمنية ومكانية محددة تمثل رد الفعل إزاء قتل (الدبش عرايس) ومحاولات إخفاء هويته ووجوده : ومع كل كتاب يقتسم الراوى مع الأصوات

العرض ، والراوي لا يحتل موقعا ثابتا فيكتفى بالتنظيم أو التمهيد .. وإنما حركيته تفرض وجوده كمراقب للأصوات، فضلا عن دوره السردى والوصفى .

ولاشك أن الحركية الزائدة للراوي قد حجمت فاعلية الأصوات إلا إنها لم تمنع من وجود وجهات النظر الداخلية ، لأن شخصه تتمتع بالقوة والتمايز والتباين الطبقي والوظيفي، مما كان له أثره في إثراء وجهات النظر الداخلية . ثم إن الحركية الزائدة للراوي قد جعلت وجهات النظر الداخلية موجهة لتوزيع وجهة نظر كلية شاملة أجهض الراوى قدراتها بعرضه المباشر في شكل خطابي أساء إلى الراوى والرواية .. وكنا في غنى عنه .

وفي رواية (الكهف السحري) نلتقى بالراوي الأقرب إلى الراوى في الروايات التقليدية ، فهو مسيطر على الأحداث الروائية التي تمتد امتدادا زمنيا بتوسع أفقى يستعرض الأحداث دونما تحديد لبؤرة الصراع . فالأصوات هنا جاءت منتمة بشدة إلى (إبراهيم) الذى استأثر بنصف الرواية، إذ سمح له الراوى بالحديث كصوت ست مرات من ثلاث عشرة مرة للأصوات والراوي . وهو أمر يشير إلى (إبراهيم) كصوت بارز يفرض نفسه على الأحداث والأصوات الأخرى ، وكأننا إزاء سيرة ذاتية ذات خط طولى يخترق الرواية من بدايتها إلى نهايتها ، والأصوات الأخرى تنتمى إليه بقوة (الأب / الأم / زينب ..) وتتفرع منه بضعف (خط رئيس فى الرواية) .

(٢) للوالد (٤) الأم (٥) زينب (٦) كريمة

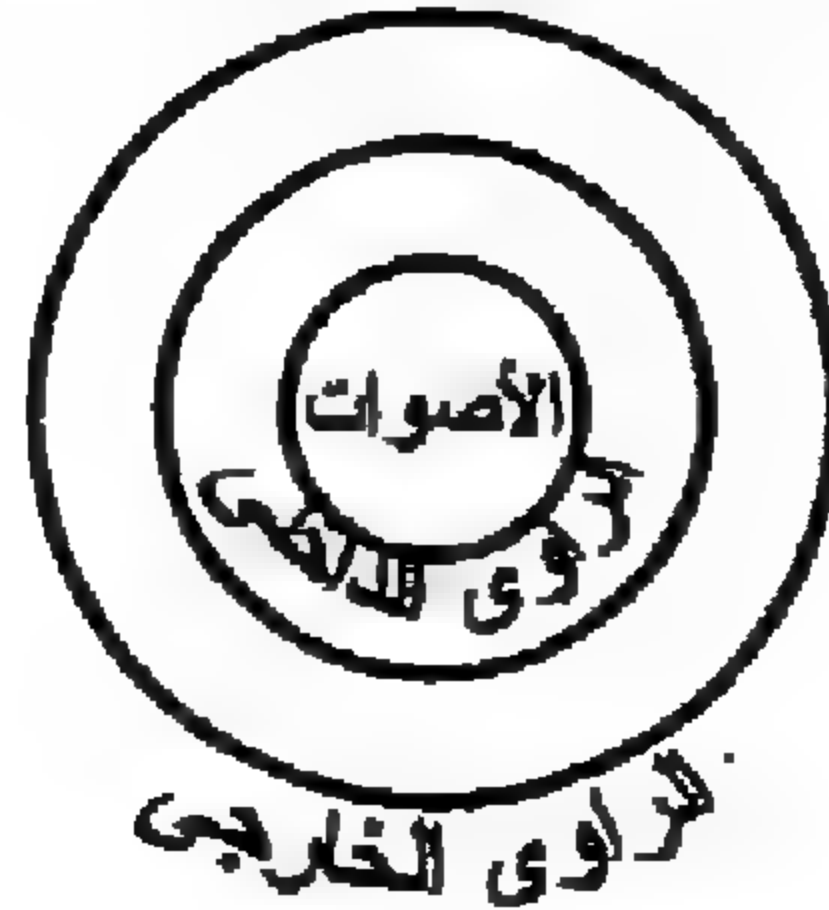
(١) صوت إبراهيم

(٣) الراوى (عبير والجامعة)

ولأن البناء على هذا النحو الذى استأثر به إبراهيم حتى فى علاقته مع (كريمة) ظهر صوت كريمة فى الصوت (العاشر / الثانى عشر / الثالث عشر) مما لم يعط فرصة للتبادلات السردية التى كانت ستزكى الصراع . ولأن هذا البناء أقرب إلى البناء التقليدى فإن الشخصيات الأخرى بالنسبة لإبراهيم كأنها شخصيات ثانوية (إذا استثنينا كريمة) وهو أمر قد أثر على غيبة وجهات النظر الداخلية مع التعددية الصوتية .

وهذا البناء لم يؤثر فيه الراوى تأثيرا كبيرا هنا لأنه أتاح لأصواته حرية التعبير بـ (الأنا)، مما زاد من الحوارات والمنولوجات التى كثرت فى هذه الرواية بخاصة أكثر من أى رواية أصوات أخرى بفعل المد الرومانسى فى التناول للعلاقة بين (كريمة وإبراهيم) .

وفى رواية (الزينى بركات) نلتقى بشكل روائى آخر بسبب تعدد الرواة ، فليسوا هم الأصوات المشاركة فقط ، وليس هو الراوى المسيطر على الأصوات - كما رأينا فى (المسافات / الكهف السحرى) .. وإنما تعدد الرواة فى هذه الرواية لا يجعل الأحداث تنبسط فى خط طولى مثل رواية (الكهف السحرى) - ولا فى شكل خطوط رئيسية ممتدة كما فى (ميرامار) ، وإنما نجد الرواية قد جاءت فى شكل دوائر متداخلة نتصورها على هذا النحو من خلال تعدد الرواة :



١ - الراوى الأول هو الرحالة الإيطالى (فياسكونتى جانتى) وموقعه خارجى على المحيط الخارجى لدائرة الأحداث، فهو الراوى من الخارج .

٢ - الراوى الداخلى وهو المتحكم فى المسيرة التنفيذية للأحداث فقام بدور الواصف والمقدم ، بل وتولى تقديم أكثر الأصوات من خلاله، فجعل يحدثنا عن الأصوات بضمير (هو) بدلا من أن يمنح الأصوات منطوقا ذاتيا بـ (أنا)، وهو أمر تسبب فى قلة المنولوج وقلة الحوارات أيضا ، لأن البعد الإدراكى الخارجى للراوى - هنا - طغى على النزعة الذاتية للأصوات التى جاءت من خلال الراوى الثانى الداخلى .

٣ - الأصوات وتمثل البعد الثالث هنا . وهو وضع جديد على الأصوات، فى رواية الأصوات حيث تعودنا أن نجدها - أولاً - فى غيبة الراوى، أو - ثانيا - فى حضور الراوى، لكننا هنا نجدها ثالثة بسبب التشكيل الدائرى المتداخل تبعا لتعدد الرواة.

وعلى الرغم من أن الأصوات جاءت محجمة بفعل الراوى الداخلى وكان من المتوقع أن تذوب وجهات النظر بفعله وهيمنته (كما وجدنا ذلك فى: المسافات / الكهف السحرى) إلا أن الأصوات احتفظت بوجهة النظر على المستوى الفكرى والدلالى للأحداث الروائية ، على الرغم من الهيمنة الشكلية للراوى الثانى الداخلى . واعتقد أن السبب فى هذا يعود بالدرجة الأولى إلى قوة الأصوات من ناحية ولا تجانسها من ناحية أخرى، مما أوجد صراعا وأوجد بالتبعية وجهات نظر متباينة ،

خاصية التميز (فالزيني بركات) نموذج للحاكم المتسلق المراوغ المتقلب ، وهو يختلف عن (سعد الجهيني) لأنه صوت يمثل الشعب، وهو طالب أزهرى من أعماق الصعيد ، وهما يختلفان عن (الشيخ أبو السعود) الذى يمثل السلطة الدينية التى تستمد قوتها الحقيقية من تمسك الناس بالدين ... إذن فالأصوات لاضجة متنافرة ، وكان من الطبيعى أن تخلق بدورها وجهات النظر الداخلية (التبئير الداخلى المتعدد) .

وباتت السراديات لعبة من فعل الروائى ، أما النداءات والقرارات والرسائل والأغاني فكانت امتدادا ينتسب للراوى الأول أو الراوى الثانى، اللذين تناوبا الظهور عبر السراديات، على الرغم من احتلال الراوى الأول (الرحالة الإيطالى) موقعه المفضل خارج هذه السراديات، ولاسيما فى بداية الرواية ونهايتها ، ليمكن من إعلان البعد التوثيقى . لكن هذا التوثيق لم يربط الأحداث بعصرها .. وإنما وجدنا وجهات النظر والصراع ونجاح الأحداث الروائية قد نقل الرواية نقلا دلاليا رامزا يتسع لأزمة متعددة وأمكنة متعددة لا تتقيد حتى بإسقاطات محددة على سبعينيات مصر وستينياتها .

والتبادلات السردية حققت فاعلية للصراع الروائى، وجاءت على مستويين:

أما المستوى الأول : فهو كلى يتمثل فى السراديات التى تُبرز تناوب ظهور أطراف الصراع الذى بدأ سلطويا بين (على بن أبى الجود وزكريا بن راضى والزيني بركات) ولذلك جاء السرداق الأول مهيبا ثم معلنا لتعين (الزيني بركات)، والسرداق الثانى برزت مزاحمة (زكريا بن راضى)، والسرداق الثالث ركز على (على بن أبى الجود) الذى اختفى

لتصبح المواجهة بين (زكريا) و (الزيني بركات) .

أما المستوى الثاني : من التبادلات السردية فكانت على مستوى الأصوات التي جاءت في خطين متوازيين يتوسطهما (الزيني بركات) أما الخط الأول فهو سلطوى خالص ومثله أصوات (على بن أبي الجود / زكريا بن راضى / السلطان / العدوى ..) والخط الثانى يمثل الشعب بفئاته ويمثله أصوات (الشيخ أبو السعود / الجهيني / سماح ..) ومن ثم حظى ظهور الأصوات بتبادلات تعبر من نقلات متبانية بين الشعب بفئاته والسلطة بوظائفها، ولاشك أن هذه التبادلات قد أزكت الصراع الذى اشتعل من البداية إلى النهاية، على الرغم من اختلاف المواجهات بين :

زكريا بن راضى	#	الزيني بركات
الزيني بركات	#	الشيخ أبو السعود
الزيني بركات	#	الجهيني
الممالك	#	العثمانيين

أما الملاحظة الأخيرة على الشكل الروائى للأصوات هنا فهي أنه ذو ظهور متقطع، بمعنى أن الصوت لم يستقل بالظهور مرة واحدة ، وإنما جاء ظهور الأصوات متقطعا، وهذا يعنى أن عناية الراوى الثانى بالحدث الروائى أولا ، والأصوات آخرا ، وهذا افتراض شكلى ، لأن الأصوات هى الصانعة للأحداث بمشاركاتها سواء بفعلها أو برد فعلها .

ويمكننا أن نلاحظ إذن أن ظهور الراوى (بأماكنه المتنوعة) فى رواية الأصوات لا يمثل قوة للأصوات قدر ما ساعد على إضعاف الأصوات وفاعليتها بشكل أساسى لأنه ينازع الأصوات فى العرض ، أو يسيطر

على الأصوات فيؤثر على حركيتها وحريتها واستقلالها، وهو أمر يؤثر في وجهات النظر الداخلية بشكل مباشر ، لكنه يساعد على إعلان وجهة النظر الكلية، وهو أمر ضد ما هو منتظر من رواية الأصوات .

وإذا كان اختفاء الراوى قد ساعد الأصوات على الظهور الحر المستقل فإنه أيضا ساعدها على الظهور الكامل دفعة واحدة، وهو أمر لم نقع عليه في حالة ظهور الراوى مع الأصوات ، لأن مزاحمة الراوى للأصوات منعها من الاسترسال الرأسى المتصل المتكامل ، وكان البديل أن يتقطع ظهور الصوت تبعا للدفقات السردية ، وهو أمر يشعرونا بأن الأصوات تظهر وكأنها تابعة للحدث وليس العكس " لأن ظهور الصوت مرتبط باستدعاء الحدث له وباستدعاء الراوى له. ولذلك جاءت الأصوات مع الراوى في خطوط متقطعة بشكل رأسى كما في رواية (تحريك القلب) أو بشكل أفقى كما في رواية (الكهف السحري) - مثلا.

وإذا كان اختفاء الراوى مع الأصوات قد سمح لنا أن نتعمق أبعاد الصوت خارجيا وداخليا - على نحو خاص بالأصوات^(١)، فإن ظهور الراوى أو تعدد الرواة لم يعطنا هذه الفرصة كاملة وجعلنا دائما مع الأحداث الخارجية والممارسات الخارجية كما في (الزينى بركات) - مثلا.

وظهور الراوى لم يجمد الشكل الروائى للأصوات وإنما ساعد على تعدده وتنوعه تبعا لحجم تواجد الراوى ومكانه ودوره في رواية الأصوات، ومن الملاحظ هنا أن أكثر هذه الشكول الروائية قد تجاوزت

(١) راجع: طبيعة المتولوج والحوار في خصوصية البناء الفنى لرواية الأصوات في هذا البحث.

الاجتهادات النظرية العديدة التي حظى بها (الراوى) - على وجه التحديد .

ووجهات النظر قد قلت مع الروايات التي ظهر فيها الراوى ، إلا أن هذا ليس هو السبب الأوحـد أو الأقوى ، لأن هناك أسبابا أخرى منها ضعف الأصوات نفسها^(٢) أو افتقار الأصوات إلى اللاتجانس^(٣) . وهذا بدوره قد قلل الحوارات وقلل من مسرحة الأحداث .

والراوى الذى ظهر فى رواية الأصوات ليس هو الراوى الشعبى وإنما هو الراوى المثقف العارف بكل شىء - غالبا - وهو الذى يستطيع أن يدير الحوار ويعرف الحركة الرأسية والأفقية ، ويجيد الحركة الداخلية والخارجية ، ويعرف أهمية الترهين السردى ، فهو المثقف ثقافة فنية قبل كل شىء . ثم هو الرحالة المؤرخ كما فى (الزينى بركات) . وقد حاول الراوى فى (يحدث فى مصر الآن) أن يتقلد طريقة الراوى الشعبى فى بداية الرواية ، لكن ما إن تقدمنا فى الرواية حتى تبخرت هذه الآمال عندما غلبت وظيفته إدعائه وظهر مثقفا متحمسا بل وخطيبا فى نهاية الرواية ، جاءت النهايات مفتوحة انفتاح وجهات النظر وتنوعها فى روايات الأصوات التى اختفى منها الراوى .. بينما ظهرت نهايات محددة - بطريقة تقليدية - مع بعض الروايات التى ظهر فيها الراوى بشكل سلطوى مسيطر على الأصوات مثل روايات (الكهف السحرى) حيث انتهت بزواج (إبراهيم وكريمة) بعد أن جاهد (إبراهيم) نفسه جهادا . وكذلك فى رواية (المسافات) ورواية (الزينى بركات) ولاشك أن مثل

(٢) كما فى رواية (المسافات) مثلاً .

(٣) كما فى رواية (تحريك القلب) مثلاً .

هذه النهايات قد قللت من القيمة التأثيرية أو وجهات النظر الداخلية - إن وجدت - وهذا لا يتفق مع ما ينبغي أن تكون عليه رواية الأصوات ، لأن عدم الحسم برؤية أحادية أهم ما يميز رواية الأصوات ، وأهم غاية تأثيرية لها في خصوصية الطرح الموضوعي والفني الخاص بفاعلية رواية الأصوات .

وكانت الأصوات قد ألغت البطولة الفردية بالتبعية وكثر هذا في أكثر روايات الأصوات ، لكننا نستثنى روايتين ظهر فيهما الراوى بشكل مسيطر وهما (المسافات / الكهف السحري) . في المسافات ركز الراوى على (على) أولا لأنه ظهر كأمل (لسعاد) التي نذرت نفسها له ، وثانيا لأن خروجه كان هو الخروج الإيجابي الوحيد، وثالثا لأنه صاحب الحلم ومكتشف الحقيقة والحقائق لسكان البيوت العشرين . وصوت (على) على هذا النحو يقترب من شكل البطولة في الروايات التقليدية، وهو أمر قد أذاب وجهات النظر الداخلية وكادت تختفى، كما أشرنا من قبل.

أما في رواية (الكهف السحري) فكان التركيز على صوت (إبراهيم) في اختباريه : الاعتقال والحب .. وحتى ظهور الأصوات الأخرى قد تعلقنا به بشكل مباشر دونما استقلالية فكرية .. الأمر الذي جعل من صوت (إبراهيم) بطلا للرواية ، على غير ما هو متوقع ومعروف في روايات الأصوات، وإن كان صوت (كريمة) محبوبته قد نازعه الظهور في الجزء الأخير للرواية^(١). إلا أن صوتها كان صدى مباشرا لقرب إبراهيم

(١) كانت كريمة تعلن عن رغبة في الزواج ولا تعلن عن موقف فكري أو أيديولوجي مما جعلها تابعة لإبراهيم.

منها أو بعده عنها ، ولذلك فقدت الأصوات تمايزها؛ فإذا بالراوي يلقي بالضوء كله على (إبراهيم) وبشكل يكاد يخرج منه فكرة تكتيك الأصوات . وكان يمكن لهذه الرواية أن تكون من أبرز روايات الأصوات لو استثمر الكاتب وجود (إبراهيم) في المعتقل ليفسح المجال لصوت شيوعي متميز ومتمكن ، ولصوت آخر للإخوان .. عندئذ كانت ستبرز وجهات النظر بقوة تصدر عن قوة ممثليها من هذه الأصوات، إلا أن الكاتب فضل أن يبقى (إبراهيم) في حالة حياد إيجابي إن صح التعبير؛ فهو يهادن الجميع، ولم يجد صدى قويا لما كان يمكن أن تكون عليه حوارات المواجهة بين الإخوان والشيوعية في المعتقل .

وبعد :

فكانت استعانتنا بـ (وجهة النظر) لارتداد الدراسة التطبيقية في روايات الأصوات العربية في مصر من أجل دراسة تكوينية قبل كونها معيارية تسعى لتلمس مظاهر التميز البنائي لرواية الأصوات ، ومن ثم كانت القصصية البحثية ترنو - في واحد من آمالها - إلى استكشاف حجم المهارة الإبداعية ، والقدرة الغيرية لروائي رواية الأصوات. في حيز الفعل الروائي. وقد ساعدتنا (وجهة النظر) في التحديد الدقيق لموقع (الروائي / الراوي / المروي له / الأصوات ..) ومن خلال الموقع وقفنا على رصد التطور الفني واستكشاف الهياكل البنائية التي قدمت بها رواية الأصوات تجاربها الروائية، ثم قياس مدى التوافق بين الشكل الفني وموضوعه الروائي.. والبحث عن التميز - إن وجد - الذي تميز به الموضوع الروائي عندما جاء في شكل (أصوات) .

وكانت (الأصوات) قد ألغت فكرة البطولة الفردية واستبدلتها بالوعى الجمعى ومن ثم تعددت وجهات النظر الداخلية (تبئير داخلى متعدد) ، وكان الترهين السردى فرصة لإعلان المواجهة بين وجهات نظر الأصوات، وجاء الزمان القصير والمكان المحدد سمة عامة فى روايات الأصوات؛ وكان التركيز فيهما مساعدا على تقوية الصراع بين الأصوات. وجاءت أكثر روايات الأصوات لتعلن عن نهاية مفتوحة تتسم بتعددية وجهات النظر دونما مصالحة أو وسطية تلفيقية ، وكانت الأصوات - دائما - فى حالة ترقب وانتظار ، لأن وجهات النظر بأبعادها الفكرية أو الأيديولوجية المتباينة مازالت مطروحة ما تدفقت الحياة . ووجدنا توظيفا للمنولوج يعلن صلته بالأحداث الخارجية ويرفض التماهى فى الانغلاق الذاتى للصوت .

وهذه القدرات الكثيرة لروايات الأصوات لم تتطلب الروائى الممتلك لأدواته الفنية فحسب وإنما تطلبت الروائى الذى يمتلك القدرة على فلسفة توظيف هذه الآليات الفنية ليتمكن من (الغيرية) التى تمنح الصوت وجودا مستقلا مقنعا، وهذه درجة إبداعية صعبة ، ولعل هذا يفسر لنا قلة كتاب رواية الأصوات؛ حيث وقعنا على عشر روايات على مدى ثلاثين عاما وهى نسبة ضئيلة لو قيست بالمنتوج الروائى المصرى فى الفترة نفسها .

لقد مثلت رواية الأصوات العربية فى مصر بعثا حداثيا لنوع روائى كان (ديستوفسكى) قد سبق إليه، إلا أن الروائيين المصريين قد أكسبوا هذا النوع ملامح فنية أخرى وطوعوا (الأصوات) فى هياكل بنائية متنوعة وجد فيها الراوى، وأخرى غاب عنها الراوى . وهذه المحاولات

في (رواية الأصوات) قد انتزعت الرواية العربية من مسارها التقليدي لتضيف عليها لمسات فنية جديدة، وبقدر لا يغرقها في مظاهر الحداثة السائدة البنية، أو في تلك المنغلقة البنية بغموض مفرط . ولعل هذا أهم ميزة لرواية الأصوات . وكانت (وجهة النظر) بما حظيت به من اهتمام منذ (هنري جيمس) هي الأنسب لاكتشاف رواية الأصوات العربية في مصر ، ولتحديد ملامحها الفنية وشكولها المتبانية . وكان سبر العمق الفني لبناء رواية الأصوات من أبرز طموحات هذه الدراسة لنقدمها للمبدعين والنقاد – على حد سواء – أملا في استثمار إمكاناتها لمزيد من التطوير والتحديث للرواية العربية، من خلال المتابعات النقدية عبر (وجهة النظر)، أو الإبداعات النصية في مجال رواية الأصوات .

د. محمد نجيب التلاوي

في ١٥ / ٢ / ١٩٩٦م

المصادر والمراجع (مرتبة هجائيا)

أولا : مصادر الدراسة :

- ١ - أصوات : سليمان فياض / المجموعة القصصية الكاملة / القسم الثاني / الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤ .
- ٢ - تحريك القلب : عبده جبير / دار التنوير بيروت / ط ١ / ١٩٨٢ .
- ٣ - الحرب في بر مصر : يوسف القعيد / مطبوعات دار القاهرة للتوزيع والنشر / ط ٣ / القاهرة ١٩٨٥ .
- ٤ - الرجل الذى فقد ظله : فتحى غانم / الأعمال الكاملة ج ١ + ج ٢ / روز اليوسف / يناير ١٩٨٨ بالقاهرة .
- ٥ - الزينى بركات : جمال الغيطانى / دار المستقبل العربى / ط ٣ / ١٩٨٥ .
- ٦ - السنيورة : خيرى شلبي / الأعمال الكاملة / ج ١ / الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣ .
- ٧ - الكهف السحري : طه وادى / مكتبة مصر ١٩٩٤ .
- ٨ - المسافات : إبراهيم عبدالمجيد / دار المستقبل العربى / ط ١ / ١٩٨٣ .
- ٩ - مرامار : نجيب محفوظ / مكتبة مصر / ط ٥ / ١٩٧٩ .
- ١٠ - يحدث في مصر الآن : يوسف القعيد / الهيئة المصرية العامة للكتاب / ١٩٩٥ .

ثانيا - المراجع :

- ١ - إبريسم (غرام حائر) / محمد عبدالحليم عبدالله / دار مصر للطباعة / ١٩٧٧ .
- ٢ - انفتاح النص الروائى (النص - السياق) سعيد يقطين / المركز الثقافى العربى بيروت والدار البيضاء / ط ١ / ١٩٨٩ .

- ٣ - تحليل الخطاب الروائي (الزمن / السرد / التبئير) / سعيد يقطين / المركز الثقافي العربي / ط ١ / بيروت ١٩٨٩ م .
- ٤ - الخطاب الروائي / ميخائيل باختين / ترجمة محمد برادة / دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع / القاهرة - باريس .
- ٥ - دراسات في الرواية العربية / د. إنجيل بطرس / الهيئة المصرية العامة للكتاب / ١٩٨٧ .
- ٦ - دراسات في الفن القصص المعاصر / د. محمد نجيب التلاوي / دار حراء بمصر / ١٩٨٧ .
- ٧ - الراوي الموقع والشكل / يحيى العيد / مؤسسة الأبحاث العربية / ط ١ / ١٩٨٦ .
- ٨ - صناعة الرواية / بيرس لوبوك / ترجمة عبدالستار جوار / دار الرشيد ببغداد / ١٩٨١ .
- ٩ - قضايا الفن الإبداعي عند ديستوفسكي / م.ب باختين / ترجمة د. جميل نصيف / مراجعة د. حياة شرارة / سلسلة المئة كتاب / دار الشؤون الثقافية ببغداد / ط / ١٩٨٦ .
- ١٠ - الكلمة في الرواية / باختين (ترجمة يوسف حلاق) منشورات وزارة الثقافة بسوريا / ١٩٨٨ .
- ١١ - معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة / سعيد علوش / دار الكتاب اللبناني / بيروت .
- ١٢ - مقالات في النقد الأدبي / د. عبد الحميد إبراهيم / ج ٤ / دار الهداية بمصر .
- ١٣ - نظرية الأدب / رينه ويليك وأوستين وارين / ترجمة محيى الدين صبحي .
- ١٤ - هابيل / محمد ذيب / دار الجليل بدمشق / ط ١ / ١٩٨٦ .

ثالثا : المراجع الأجنبية :

- 1 - Current Literary terms, P. 228 .
- 2 - Beach. The Method of henry James, New Haven, 1918.

رابعا : الدوريات العلمية :

- ١ - مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي / د. بوطيب عبد العالي / عالم الفكر / مجلد ٢٢ عدد ٤ / إبريل ١٩٩٣ .
- ٢ - مقدمة لدراسة المروي عليه / جيرالد برنس / ترجمة على عفيفي / مراجعة د. جابر عصفور / فصول مجلد ١٢ / ١٩٩٣ .

المحتوى

مقدمة	٥
القسم الأول : البعد النظيرى	٩
– مدخل / المصطلح	١١
– المؤيدون لوجهة النظر	٢١
– المعارضون لوجهة النظر	٢٣
– بدائل المصطلح	٢٥
– البعد الفكرى والفنى لوجهة النظر	٣٨
آخرأ : رواية الأصوات :	٥٣
– حركية الرواية العربية من دائرة الأنا إلى رواية الأصوات	٥٥
– الخصوصية البنائية لرواية الأصوات	٦٩
القسم الأخير : الجانب التطبيقى	١٠٥
وجهة النظر فى رواية الأصوات :	١٠٧

صدر فى السلسلة

- ١ - الحلقة المفقودة فى القصة المصرية د. سيد حامد النساج
- ٢ - مسرح الثقافة الجماهيرية فؤاد دَوَاة -
- ٣ - بناء لغة الشعر تأليف جون كوين
ترجمة : د. أحمد درويش
- ٤ - معنى الفن تأليف هربت ريد -
ترجمة : سامى خشبة
- ٥ - روايات عربية معاصرة د. كمال نشأت
- ٦ - البطل فى المسرح الشعرى المعاصر د. حسين على محمد
- ٧ - فى نقد الشعر د. كمال نشأت
- ٨ - سرادقات من ورق د. صبرى حافظ
- ٩ - ثقافتنا بين نعم ولا د. غالى شكرى
- ١٠ - إشكاليات القراءة وآليات التأويل د. نصر حامد أبو زيد
- ١١ - مقدمة فى نظرية الأدب تأليف تيرى إيجلتون
ترجمة : أحمد حسان
- ١٢ - الوتر والعازفون حلمى سالم
- ١٣ - الإنسان بين الغرب والمطاردة محمد محمود عبدالرازق
- ١٤ - ملاحظات نقدية د. نعيم عطية
- ١٥ - فى القصة العربية يوسف حسن نوفل
- ١٦ - نجيب محفوظ - صداقة جيلين محمد جبريل
- ١٧ - النقد المسرحى فى مصر د. أحمد شمس الدين الحجاجى
- ١٨ - قضايا المصر المعاصر د. أحمد سخسوخ

- ١٩- رؤية فرنسية للأدب العربى د. أحمد درويش
- ٢٠- الأدب والجنون د. شاكر عبد الحميد
- ٢١- المرثى واللامرثى د. رمضان بسطاويسى
- ٢٢- المعنى المراوغ د. رشيد العنانى
- ٢٣- إنتاج الدلالة الأدبية د. صلاح فضل
- ٢٤- كلاسيكيات السينما على أبو شادى
- ٢٥- من الصمت إلى التمرد إدوار الخراط
- ٢٦- مدخل إلى ما بعد الحداث أحمد حسان
- ٢٧- مراجعات فى القصة والرواية عبد الرحمن أبو عوف
- ٢٨- الخطاب المسرحى أحمد عبد الرازق أبو العلا
- ٢٩- قراءات فى ابتداعات معاصرة محمود عبد الوهاب
- ٣٠- نقد الشعر العربى من منظور يهودى د. محمد نجيب التلاوى
- ٣١- تقابلات الحداثة د. محمد عبد المطلب
- ٣٢- دعوة يوسف إدريس المسرحية د. ابراهيم حمادة
- ٣٣- أبحاث مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم مجموعة من الكتاب
- ٣٤- مدخل الى علم القراءة الأدبية مجدى أحمد توفيق
- ٣٥- أغنية للأكتمال دراسات فى أدب الفيوم
- ٣٦- أساليب السرد فى الرواية العربية د. صلاح فضل
- ٣٧- أفق النص الروائى عبد العزيز موافى
- ٣٨- القصة تطوراً وتمرّداً يوسف الشارونى
- ٣٩- الحقول الخضراء محمد محمود عبد الرازق
- ٤٠- السينما المصرية ١٩٩٤ على أبو شادى
- ٤١- أحزان الشعراء محمود حنفى كساب
- ٤٢- لسانيات الاختلاف د. محمد فكرى الجزار
- ٤٤- دراسات فى المسرح المعاصر محمد السيد عيد

- ٤٥ - تقابلات الحداثة د. محمد عبدالمطلب
- ٤٦ - نقد الشعر العربى من منظور يهودى د. محمد نجيب التلاوى
- ٤٧ - دراسات مؤتمر الأقاليم (جزآن)
- ٤٨ - المخلص والضحية محمود نسيم
- ٤٩ - العرض المسرحى حمادة ابراهيم
- ٥٠ - من الصوت الى النص د. مراد عبد الرحمن مبروك
- ٥١ - الأفلام المصرية كمال رمزى
- ٥٢ - أزمة الشعر مجموعة مؤلفين
- ٥٣ - من أساليب السرد العربى المعاصر د. مدحت الجيار
- ٥٤ - أساليب الشعرية د. صلاح فضل
- ٥٥ - ثقافة المقاومة مجموعة من المؤلفين
- ٥٦ - دراسات فى الدراما والنقد حمادة ابراهيم
- ٥٧ - الحراك الأدبى أمجد ريان
- ٥٨ - ثورة الأدب محمد حسين هيكى
- ٥٩ - تيار الوعى فى الرواية المصرية د. محمود الحسىنى
- ٦٠ - ألوان من النقد الفرنسى المعاصر محمد على الكردى
- ٦١ - القراءة عبر الثقافات د. مارى تریز عبد المسيح
- ٦٢ - الأفلام المصرية لعام ٩٦ كمال رمزى
- ٦٣ - تحطيم الشكل - خلق الشكل د. صلاح السروى
- ٦٤ - البحث عن طريق جديد عبد الرحمن أبو عوف
- ٦٥ - الثقافة والاعلام مجموعة مؤلفين
- ٦٦ - رحلة الموت فى أدب نجيب محفوظ حسين عید
- ٦٧ - مقدمة فى نظرية الأدب د. عبد المنعم تلىمة
- ٦٨ - ما وراء الواقع ادوار الخراط
- ٦٩ - بشر العسل حاتم الصكر

- ٧٠ - الأفلام المصرية ٩٨ كمال رمزي
- ٧١ - مصر المكان محمد جبريل
- ٧٢ - بين الفلسفة والأدب علي أدهم
- ٧٣ - هوامش من الأدب والنقد علي أدهم
- ٧٤ - المسرح المصري الحديث حمدي عبد العزيز
- ٧٥ - الاستهلال ياسين النصير
- ٧٦ - ظلال مضيئة محمد ابراهيم أبو سنة
- ٧٧ - التراث النقدي د. أحمد درويش
- ٧٨ - الخطاب الثقافي للإبداع د. رمضان بسطاوي
- ٧٩ - استراتيجية المكان د. مصطفى الضبع
- ٨٠ - علم الجمال الأدبي سامي اسماعيل
- ٨١ - سرادقات من ورق د. صبري حافظ
- ٨٢ - المأزق العربي ومواجهة التطبيق مجموعة من المؤلفين
- ٨٣ - أدب الدقهلية مجموعة من المؤلفين
- ٨٤ - بوابة جبر الخواطر محمد مستجاب
- ٨٥ - شفرات النص د. صلاح فضل
- ٨٦ - التناص في شعر السبعينيات فاطمة قنديل
- ٨٧ - فقه الاختلاف د. محمد فكري الجزار
- ٨٨ - الأفلام المصرية ٩٨ كمال رمزي
- ٨٩ - بلاغة الكذب د. محمد بدوي
- ٩٠ - التراث والقراءة ابن الوليد يحيى
- ٩١ - مسيرة الرواية في مصر د. حامد أبو أحمد
- ٩٢ - النص المشكل د. محمد عبد المطلب
- ٩٣ - الصورة الفنية في شعر علي الجارم .. د. محمد حسن عبد الله
- ٩٤ - دراسات عربية في الأدب والفكر د. محمد علي الكردي

- ٩٥- مدرسة البعث عبد العزيز الدسوقي
- ٩٦- تحولات النظرة وبلاغة الانفصال عبد العزيز موافى
- ٩٧- شعر الحداثة فى مصر إدوارد الخراط
- ٩٨- سايكولوجية الشعر نازك الملائكة
- ٩٩- رواية التحولات الاجتماعية أمجد ريان
- ١٠٠- آليات السرد فى الرواية العربية المعاصرة د. مراد مبروك
- ١٠١- تأويل العابر البهاء حسين
- ١٠٢- الفلسطينيون والأدب المقارن عز الدين المناصرة
- ١٠٣- أنساق القيم طلعت رضوان
- ١٠٤- الوجدان فى فلسفة سوزان لانجر د. السيدة جابر خلاف
- ١٠٥- التجريب فى القصة هيثم الحاج على
- ١٠٦- لغة الشعر الحديث د. مصطفى رجب
- ١٠٧- الوعى الحضارى وأساطير التصور ناجى رشوان
- ١٠٨- كبرياء الرواية محمود حنفى كساب
- ١٠٩- الرواية والمدينة د. حسين حمودة
- ١١٠- الحضور والحضور المضاد عبد الناصر هلال
- ١١١- الراوى فى روايات محمد البساطى شحات محمد عبد المجيد
- ١١٢- بلاغة التوصيل وتأسيس النوع د. ألفت الروبى
- ١١٣- روائى من بحرى حسنى سيد لبيب
- ١١٤- بلاغة السرد د. محمد عبد المطلب
- ١١٥- مسرح صلاح عبد الصبور - ج ١ د. أحمد مجاهد
- ١١٦- مسرح صلاح عبد الصبور - ج ٢ د. أحمد مجاهد

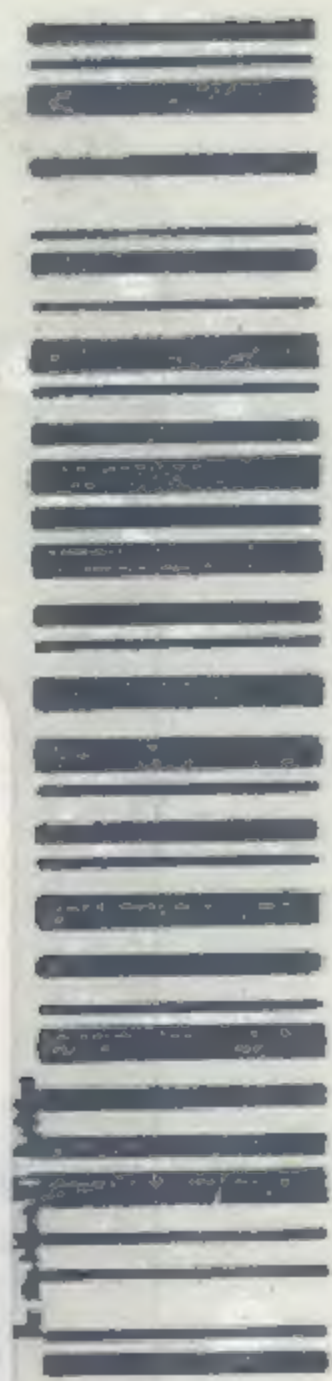
الأعداد القادمة

القصيدة الحديثة..... عبد المنعم عواد يوسف
الإبداع والحرية..... رمضان بسطاوي سي
أوراق ومسافات..... حسن الجوخ
مصطلح نقد الشعر عن الإحيائيين..... محمد مهدي الشريف

رقم الإيداع : ٢٥٥٦ / ٢٠٠٢

tx.
736
62
37
3

heca Alexandrina



0623973

الأمل للطباعة والنشر



الشمس
جنيهان ونصف